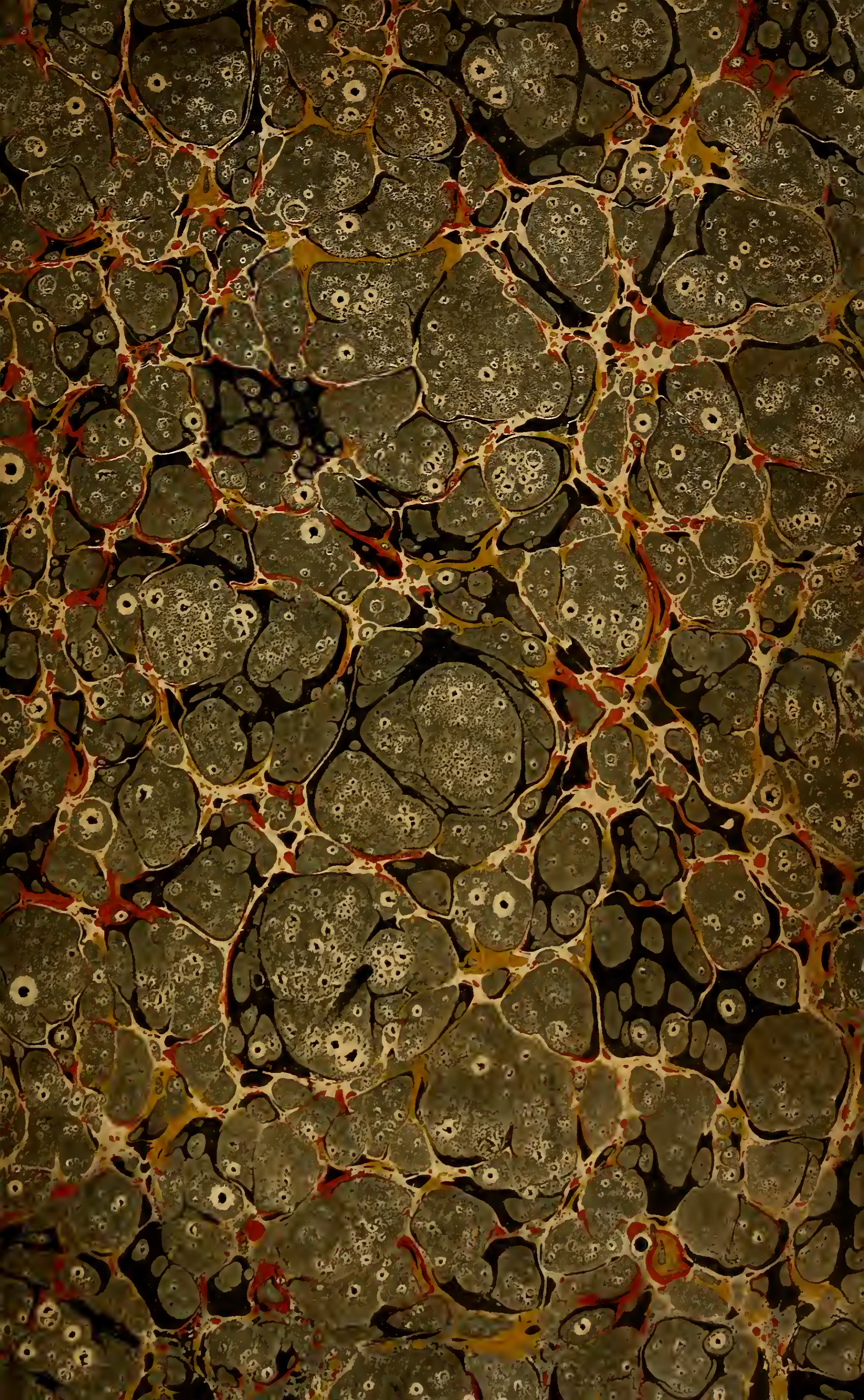




THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 138.8 vol. 1



L'ANNÉE

MUSICALE

AUTRES OUVRAGES DE M. SCUDO

QUI SE TROUVENT A LA MÊME LIBRAIRIE.

CRITIQUE ET LITTÉRATURE MUSICALES.

1re SÉRIE. 3e édition. 1 volume in-18. 3 fr. 50 c.
2e SÉRIE. 1 volume in-18. . . . . . . 3 fr. 50 c.

LE CHEVALIER SARTI.

1 volume in-18. . . . . 3 fr. 50 c.

Paris. — Imprimerie de Ch. Lahure et Cie, rue de Fleurus, 9.

L'ANNÉE

MUSICALE

OU

REVUE ANNUELLE
DES THÉATRES LYRIQUES ET DES CONCERTS
DES PUBLICATIONS LITTÉRAIRES RELATIVES A LA MUSIQUE
ET DES ÉVÉNEMENTS REMARQUABLES
APPARTENANT A L'HISTOIRE DE L'ART MUSICAL

PAR P. SCUDO



PREMIÈRE ANNÉE /

PARIS
LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie
RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14
Près de l'École de médecine)

1860

c

*M. 138. 8. vol 1
Allen A Brown
Aug 14, 1894
3 v
1860 – 62

AVANT-PROPOS.

Les livres qui traitent d'une manière particulière de l'art musical, sont très-rares en France. Cette branche de littérature, qui est si riche en Angleterre, en Allemagne et même en Italie, dans le siècle passé surtout, n'a produit parmi nous, sauf quelques rares exceptions, que des ouvrages sans valeur et sans grande utilité. Des livres didactiques, des biographies remplies d'anecdotes plus piquantes qu'instructives, des discussions interminables sur le théâtre, sur la musique dramatique, sur la prépondérance de tel genre sur tel autre, de l'opéra français sur l'opéra italien, voilà à peu près de quoi se compose, en France, la littérature d'un art profond et charmant, de la seule langue universelle qui existe au monde. A une époque qui vise à la précision comme la nôtre, qui veut être bien renseignée sur toutes choses, et qui exige qu'on lui parle nettement de tout ce qui l'intéresse, il n'y a pas à Paris une publication quotidienne, hebdomadaire ou mensuelle où les faits, même extérieurs, qui touchent à l'art musical, soient groupés et appréciés d'une manière intelligente et suffisamment impartiale. Il faut aller dans les bibliothèques publiques, et consulter de gros livres

de statistique générale, si l'on veut savoir la date précise d'une représentation importante qui aura ému tout Paris.

L'*Année scientifique et industrielle* de M. Figuier, dont le succès est notoire et solidement assis, l'*Année littéraire et dramatique* de M. Vapereau qui l'a suivie, sont des tentatives heureuses pour présenter au public, dans un cadre commode, les faits, les travaux importants et les œuvres remarquables qui se sont produits dans le cours d'une année. On a pensé que les théâtres lyriques de Paris, les concerts et les fêtes musicales qui s'y donnent, que les publications et les faits importants qui intéressent l'art musical, pourraient être l'objet d'un travail semblable que le public accueillerait avec la même faveur. Le projet m'a souri, et je me suis chargé avec plaisir de compléter l'idée de mon éditeur, en résumant, dans un volume, le mouvement musical de l'année.

Ce livre comprend donc la critique des œuvres qui ont été représentées sur les théâtres lyriques de Paris et des concerts, l'appréciation des artistes et des virtuoses qui ont fixé l'attention du public, les publications importantes qui méritent d'être signalées et discutées, enfin de courtes notices sur les chanteurs, sur les compositeurs et les écrivains sur la musique que la mort aura enlevés. A une époque où les communications entre les différentes capitales de l'Europe sont aussi faciles qu'aujourd'hui, il n'est pas permis d'ignorer ce qui se passe à Londres, à Naples, à Berlin, à Saint-Pétersbourg, en fait d'événements qui touchent à l'objet qui nous occupe. Aussi trouvera-t-on les renseignements sur les théâtres,

les chapelles et les musiciens étrangers qui nous ont paru dignes d'être recueillis et consignés dans ces annales de l'art le plus vivace et le plus populaire de notre siècle.

La table des matières indique l'ordre que j'ai cru devoir suivre dans la division des différents chapitres qui composent ce volume, où je me suis efforcé de renfermer le plus de faits importants dans le moins d'espace possible. Si la clarté et la concision sont toujours des qualités précieuses de l'esprit, elles semblent presque nécessaires aujourd'hui à tout écrivain qui estime son lecteur, et qui connaît le prix du temps au milieu de la rapidité et de la complexité de la vie moderne.

P. Scudo.

L'ANNÉE

MUSICALE.

I

THÉÂTRE DE L'OPÉRA.

Considérations sur l'état actuel où se trouve le Grand-Opéra. — *Herculanum*, grand opéra en quatre actes de M. Félicien David. — L'exécution : Mmes Borghi-Mamo, Gueymard; MM. Roger, Obin. — *Romeo et Juliette*, de Bellini. — Débuts de Mme Vestvali. — Reprise de *l'Ame en peine*, de M. de Flotow. — Conclusion.

L'Opéra, qui est le plus grand établissement lyrique qu'il y ait en Europe, le plus complet sous le rapport du personnel et des moyens d'exécution, est depuis longtemps dans un état peu digne de l'art et de la capitale du monde civilisé. Livré à mille in-

fluences auxquelles il lui serait difficile de se soustraire, le directeur de l'Opéra, qui est maintenant un fonctionnaire de la liste civile, n'est guère le maître de choisir le compositeur et le poëte qui pourraient lui inspirer de la confiance. Il est obligé d'ouvrir ce grand temple de la renommée où tant de musiciens capables seraient si heureux de pénétrer, à des amateurs, à des diplomates malheureux, à des princes souverains qui, ne trouvant pas dans la politique à dépenser une activité surabondante, poursuivent une chimère dans l'empire de la fantaisie. Il en résulte que l'Opéra de Paris, qui devrait être la première scène lyrique du monde, où l'on ne représenterait que des chefs-d'œuvre consacrés, sert maintenant de piédestal à d'illustres médiocrités, et que nous sommes voués, par ordre supérieur, à entendre de la musique d'État, comme nous possédons déjà une littérature de la même lignée.

Si au moins l'Opéra, pour compenser un peu les misères qu'on nous inflige, donnait de temps en temps au public la représentation de quelque ancien chef-d'œuvre, *l'Armide* ou *l'Iphigénie*, de Gluck; *Didon*, de Piccini; *Œdipe à Colonne*, de Sachini; *la Vestale*, ou *Fernand Cortez* de Spontini; enfin, autre chose que *Robert le Diable*, *les Huguenots* et *le Prophète* de Meyerbeer, dont j'admire, comme tout le monde, le génie vigoureux! Voici trente ans que le répertoire de l'Opéra ne se compose que d'une dizaine d'ouvrages que

le public sait par cœur, et qu'il est condamné à réentendre incessamment, de plus en plus mal exécutés. Je sais bien que les difficultés sont grandes pour un théâtre qui ne peut donner qu'un ou deux ouvrages par an tout au plus, et qui est obligé de faire d'énormes dépenses de mise en scène pour la moindre partition qu'il consent à mettre à l'étude. C'est une raison de plus, ce nous semble, pour se montrer sévère dans le choix de l'œuvre qu'on adopte, et pour ne livrer ce grand théâtre qu'à des hommes éprouvés ou à des vocations évidentes et pleines d'avenir.

L'ouvrage qui, cette année, a mérité la faveur de l'administration, c'est l'opéra en quatre actes et en plusieurs tableaux, de M. Félicien David, *Herculanum*, dont la première représentation a eu lieu le 4 mai 1859, devant un public nombreux et très-impatient de connaître le mérite d'une œuvre laborieuse, dont l'enfantement a été accompagné de procès et de contestations de toute nature. Si l'on pouvait raconter tout ce qui se rattache à la collaboration du scenario d'*Herculanum*, on écrirait une page piquante et vraie des mœurs littéraires de ce temps-ci; mais force nous est de limiter le champ de nos investigations, et de ne dire que ce qui est avouable. L'idée première d'*Herculanum* était une vaste conception dramatico-lyrique, ayant pour titre, je crois, *La Fin du monde*. M. Félicien David avait porté son œuvre au théâtre lyrique, où elle fut mise à l'étude et puis rejetée

comme inexécutable. Accueilli par l'administration actuelle de l'Opéra, le poëme dont M. Félicien David s'était inspiré a dû être largement modifié, et, de remaniements en remaniements, on en a fait le poëme dramatique que nous apprécierons tout à l'heure. Mais, sans être initié aux secrets de la collaboration, et sans pouvoir désigner quelles sont les transformations qui ont été imposées à l'idée première, j'ose affirmer que le cadre d'*Herculanum*, avec la catastrophe finale d'une pluie de feu, ne s'écarte pas beaucoup du plan primitif qui avait inspiré le musicien.

A vrai dire, M. Félicien David n'a eu jusqu'ici qu'une seule idée qu'on lui a préparée, comme une toile, sous différentes formes, mais à laquelle il est resté invariablement fidèle. Homme du Midi, imagination colorée, âme douce et simple, plus propre à la contemplation qu'aux luttes de l'esprit et des passions, M. Félicien David a reçu des saints simoniens, qu'il a pratiqués et qui ont protégé ses premiers pas, une sorte d'insufflation épique et cosmique où l'homme et la nature s'entremêlent et s'étreignent d'une manière assez intime. Cette idée, qui est celle du XIX[e] siècle, s'appelle le panthéisme en philosophie, et dans les arts elle porte le nom de pittoresque. Goethe l'a exprimée dans la poésie allemande; Hegel en a donné la formule philosophique; Beethoven et surtout Weber l'ont reproduite dans la symphonie et dans le drame fantastique et légendaire. C'est cette

même idée, réduite à de moindres proportions, qui a inspiré à M. Félicien David *le Désert*, création délicieuse qui a fait sa renommée, et qu'il a reproduite, à peu de chose près, dans une espèce d'oratorio intitulé *Moïse*, puis dans *Christophe Colomb*, et même dans son opéra en trois actes, *la Perle du Brésil*. Je suis certain que si M. Félicien David consulte moins ce qu'il a prétendu faire, que son instinct de musicien et de poëte, il doit se dire au fond de l'âme : « La critique a raison. » Eh bien ! la fable d'*Herculanum* n'est qu'un canevas grossier sous lequel on retrouve la même donnée. Écoutez plutôt :

Vers l'an 79 de l'ère chrétienne, sous le règne du divin Titus, une reine de l'Orient vint en Italie pour recevoir l'investiture de son royaume, du chef de cette prétendue démocratie romaine, dont on voudrait nous faire envier le sort. On ne sait pourquoi Olympia, car tel est le nom de cette reine fatale, s'attarde si longtemps à Naples, et de quel droit elle y exerce la souveraine puissance. Son frère Nicanor, proconsul de la Grande-Grèce, l'entoure de respect et partage sa haine pour les chrétiens, qui commencent à troubler le repos des dieux établis. Deux de ces novateurs, Hélios et sa fiancée Lilia, sont conduits devant la reine par le peuple furieux, qui demande qu'on les immole. Non-seulement Olympia leur pardonne, mais elle s'éprend d'une belle passion pour le jeune Hélios, qui ne résiste guère, et finit par abjurer sa foi nouvelle

pour les voluptés de l'ancien monde. D'un autre côté, Nicanor éprouve un sentiment non moins impérieux et non moins imprévu pour la belle et chaste Lilia, qui ne succombe pas, elle, à la tentation de son persécuteur, car la foudre du ciel vient le frapper en pleine poitrine au moment où il croyait tenir sa proie. Il se passe à la suite de cette scène une transformation qu'on a de la peine à comprendre, même le livret à la main. Nicanor revient, comme on dit, sur l'eau ou sur la terre, mais sous la forme de Satan, ou plutôt c'est Satan lui-même qui prend la figure de feu Nicanor pour persécuter encore la pauvre Lilia, à qui il fait voir, dans une vision diabolique, son fiancé Hélios couché et chantant aux pieds d'Olympia. Je vous laisse à penser quel est le désespoir de la jeune chrétienne. Enfin, après tout un acte d'hésitation, de chants élégiaques et de voluptés faciles, que le néophyte Hélios a bien de la peine à quitter, il se décide cependant à aller retrouver sa fiancée au rendez-vous qu'elle lui a donné au commencement du premier acte. Il la retrouve, il implore son pardon, qu'elle lui accorde, et ils se réconcilient dans un élan de pur amour. C'est la scène du quatrième acte de *la Favorite* retourné. Le ciel gronde, la terre tremble, et une pluie de feu vient tomber sur la ville d'Herculanum, sous laquelle périssent la reine Olympia, Satan et tous les païens, tandis que de l'autre côté de la scène Hélios et sa fiancée Lilia s'enlèvent vers le ciel

avec les chrétiens qui les entourent. Telle est la donnée de ce prétendu drame que se disputent de si nombreux collaborateurs; longue et fastidieuse légende où l'on cherche vainement une touche virile qui décèle la connaissance des mœurs et des caractères que l'on prétend mettre en scène. J'avoue d'ailleurs que je suis un peu de l'avis du vieux Boileau, de ce pédant du XVIIe siècle, qui n'était pas poëte, à ce qu'on assure : je n'aime pas qu'on abuse au théâtre des sujets religieux et qu'on y découpe les saintes Écritures en couplets galants. Sans invoquer d'autre autorité que celle du goût, qu'on pourrait définir la raison émue, il répugne de voir s'établir une trop grande promiscuité entre des choses d'ordre si différent et de voir apparaître sur une scène de baladins des personnages consacrés qui, depuis dix-huit cents ans, représentent l'idéal du monde civilisé. Certes je ne veux pas, selon la belle expression de Bacon, mettre des semelles de plomb à la fantaisie, ni interdire à l'art aucun des grands sujets qui touchent aux profondeurs des âmes religieuses; mais il faut réussir alors comme Corneille dans *Polyeucte* et comme Racine dans *Athalie;* il faut procéder avec adresse, comme l'ont fait Voltaire dans *Zaïre*, Rossini dans *Moïse*, Meyerbeer dans *Robert*, *les Huguenots* et *le Prophète*. En d'autres termes, pour traduire dans l'art la langue du christianisme, il faut ou la simplicité d'un enfant ou la sublimité du génie.

Il n'y a pas d'ouverture à l'opéra d'*Herculanum*, et cela est bien étonnant de la part de M. Félicien David. Une introduction symphonique de courte haleine, où l'on remarque une jolie phrase confiée aux violoncelles, précède le lever du rideau, qui laisse voir le péristyle du palais d'Olympia à Herculanum. Le premier chœur, que chantent les courtisans de la reine, — *Gloire, gloire à toi!* — est joli, bien accompagné, mais d'un style léger et de demi-caractère. La reine Olympia ayant demandé aux deux fiancés chrétiens qu'on a amenés devant elle de quel crime ils sont coupables, Hélios répond :

Dans une retraite profonde
Je vis, par un serment lié,
Et ne demande rien au monde
Que le bonheur d'être oublié.

La mélodie de cette espèce de cantique est un peu triste, et rappelle plutôt un de ces vieux noëls de village qu'elle ne donne l'idée de ces hymnes de l'Église primitive dont saint Augustin parle avec tant d'enthousiasme dans ses *Confessions*. Après que Lilia a répété à son tour les paroles et le chant de son fiancé, le morceau se termine par un quatuor d'un effet harmonieux. Je remarque dans l'accompagnement de ce chant pieux et contristé un procédé qui est très-familier à M. Félicien David, qu'il a employé dans presque tous les morceaux du *Désert*, dans

Christophe Colomb, dans *la Perle du Brésil*, et que nous retrouverons bien souvent encore dans l'œuvre nouvelle. Ce procédé consiste dans un doux susurrement d'harmonie consonnante tombant, par accords plaqués, sur une note soutenue et persistante, qu'on nomme dans les écoles une pédale inférieure. L'effet en est d'abord charmant, mais il amène bien vite la monotonie. Olympia, ayant congédié son frère Nicanor et tout ce peuple de satrapes, de princes et de rois tributaires dont elle était entourée, essaye de séduire le cœur et l'imagination d'Hélios, le jeune chrétien, en l'invitant à boire dans une coupe que lui présente l'esclave Locusta, au visage sinistre. Allons, dit la reine :

> Bois ce vin que l'amour donne,

et elle chante une mélodie agréable, dont Mme Borghi-Mamo fait ressortir toute la morbidesse. Le mot *extase* surtout est relevé par une légère modulation pleine de grâce. Hélios, après avoir bu à longs traits dans la coupe enivrante, éprouve tout à coup une sorte de délire :

> Dieu! quel monde nouveau! quel domaine splendide!

dont le musicien a fait une sorte de récitatif flottant et mesuré du plus heureux effet. On ne saurait trop louer aussi la grâce élégiaque de ce passage que

chante Hélios vers la conclusion de ce duo de séduction :

> Je veux aimer toujours dans l'air que tu respires,
> Déesse de la volupté.

La longue et triste déclamation du prophète Magnus, qui vient troubler la fête de la reine par des menaces tirées textuellement de l'Apocalypse, et toute la scène compliquée qui s'ensuit n'étaient pas de nature à être comprises ni bien traitées par le talent de M. Félicien David. On remarque cependant à la conclusion de ce morceau d'ensemble, qui termine le premier acte, les éclats de rire de la cour païenne opposés aux objurgations furibondes du prophète de malheur; mais ce finale conviendrait mieux à un opéra-comique ou de genre qu'à la donnée épique d'*Herculanum*.

Le second acte, qui transporte la scène dans un site sauvage couvert de ruines, s'ouvre par un chœur de chrétiens qui ne manque pas de caractère. Nicanor, qui survient avec une troupe de soldats, reste seul avec Lilia, dont il cherche à séduire l'innocence. Le duo pour basse et soprano qui résulte de cette situation, assez semblable à celle du troisième acte de *Robert le Diable*, a de bonnes parties. Mme Gueymard chante fort bien, de sa voix pure et métallique, la phrase qui se trouve sous ces paroles :

> Je venais, sur ces froides pierres,

qui est heureuse et suffisamment développée. Il y a

dans ce duo mal dessiné et fort décousu un passage de la plus grande beauté : c'est la réponse de Nicanor cherchant à désabuser Lilia, qui croit apercevoir dans une clarté furtive la volonté du ciel :

Tes yeux sont abusés ; non, rien ne se dévoile,
Dans la nuit je ne vois qu'une pâle clarté :
C'est le douteux rayon de la première étoile
Qui pour mon regard seul éclaïre ta beauté.

Si tout l'opéra était écrit de ce style pathétique et tendre comme cette phrase admirable que M. Obin chante avec un véritable sentiment, M. Félicien David aurait fait un chef-d'œuvre. Malheureusement la scène qui succède entre Lilia et Satan est d'une grande faiblesse et trahit la volonté du musicien, qu'on a induit en erreur sur les véritables forces de son talent.

Le troisième acte se passe tout entier en danses, en festins et en libations joyeuses. La reine Olympia, entourée de sa brillante cour, chante d'abord un hymne à la *blonde déesse*, dont la mélodie est sans doute gracieuse, mais un peu molle dans les contours et reproduisant des effets déjà entendus au premier acte. Les airs de ballet sont moins heureux qu'on n'avait le droit de l'attendre de M. Félicien David ; mais le chœur des bacchantes a de la couleur, et et j'aime ce cri d'*Évoé* jeté successivement par chaque voix sur une note persistante qu'emporte un rhythme aux ondulations voluptueuses. Ce que j'aime beau-

coup moins et ce qui me paraît à peu près manqué, c'est la grande scène de contraste qui résulte de l'arrivée de Lilia au milieu de la cour voluptueuse d'Olympia, où elle vient chercher son fiancé Hélios, qu'elle trouve couronné de myrte et fort décontenancé. Une lutte s'engage alors entre les deux femmes ou plutôt entre les deux religions, celle de la volupté et la religion nouvelle du Calvaire, dont Lilia proclame les hautes vérités :

Je crois au Dieu que tout le ciel révère,
Au Dieu qui tient l'infini dans sa main!

Cette profession de foi, imitée de la Pauline de Corneille, n'a inspiré au musicien qu'une déclamation morbide et sans élévation, que l'ensemble confus dans lequel il est encadré est loin de racheter. Ce sont probablement les amis et les collaborateurs de M. Félicien David qui l'ont engagé dans cette périlleuse aventure d'aborder un sujet qui dépasse de cent coudées la nature délicate de cet aimable talent. Voilà l'influence des billevesées des saint-simoniens.

Le quatrième acte, qui se passe dans l'*atrium* du palais d'Olympia, que représente un magnifique décor, commence par un chœur de démons et un air de Satan, qui, sans être bien nouveau, n'est pas dépourvu de vigueur. Vient ensuite le grand duo entre Hélios et Lilia, duo d'amour et de réconciliation, qui reproduit, nous l'avons déjà remarqué, la situation

inverse du quatrième acte de *la Favorite*, puisqu'ici c'est la femme qui pardonne. Le duo a de belles parties, surtout la phrase très-mélodique et très-bien venue que chante avec beaucoup d'onction M. Roger :

Ange du ciel! oublie
Ce que la terre a fait !

J'avoue que je n'aime pas autant l'élan suprême des deux voix à l'unisson et que le plublic applaudit avec transport :

Divin séjour
Du pur amour,
Dieu fait éclore
Ton saint jour !

Ce cri séraphique s'élève sur un rhythme sautillant qui manque de noblesse, et qui est loin de l'admirable péroraison du duo de *la Favorite.*

Je crois avoir relevé avec soin toutes les parties saillantes de l'œuvre nouvelle de M. Félicien David : le chœur du pemier acte et la marche qui annonce l'entrée des princes tributaires, le chant plaintif des deux chrétiens, quelques passages du duo de la séduction entre la reine et Hélios et la strette du finale; au second acte, un chœur que chantent les chrétiens proscrits, et le duo entre Nicanor et Lilia; dans l'acte suivant, l'hymne à Vénus de la reine Olympia et le chœur des bacchantes; au quatrième acte, l'air de basse de Nicanor avec le chœur des démons et le

grand duo entre les deux fiancés chrétiens. On peut dire que si le christianisme triomphe dans la fable grossière d'*Herculanum*, dans la musique de M. Félicien David c'est le principe contraire qui l'emporte. En effet, c'est par la grâce de certaines mélodies un peu vagues de contour, c'est par des chants élégiaques et d'heureuses combinaisons de voix, par une harmonie plus élégante que variée et par une douceur générale qui finit par alourdir la paupière, que se recommande la nouvelle partition de M. Félicien David; mais l'accent de la passion virile, le style élevé et soutenu qu'il aurait fallu pour faire ressortir les contrastes de caractère et de situation qu'il y avait à traiter, surtout à la fin du troisième acte; mais le grand art des développements dramatiques et le coloris puissant de l'instrumentation ne se trouvent pas plus dans la partition d'*Herculanum* que dans les autres productions du charmant compositeur. Les réminiscences y sont même assez nombreuses, ainsi que les formules d'accompagnement renouvelées du *Désert* et de *Christophe Colomb*. J'aï même été étonné de trouver l'instrumentation de M. Félicien David aussi terne, aussi *grise* de ton, comme on le disait justement autour de moi, ne parvenant que rarement à saisir un dessin bien marqué qui s'impose à l'oreille et frappe l'imagination. Son orchestre murmure incessamment, bourdonne et n'exhale que des harmonies suaves dans la partie inférieure de l'échelle.

Malgré ces restrictions, que la critique est obligée de faire au nom de l'art et de la vérité, l'opéra d'*Herculanum*, dont le poëme facile est de M. Méry, mérite l'intérêt des amateurs et aura un certain nombre de représentations brillantes. L'exécution d'ailleurs est aussi bonne que possible : Mme Borghi-Mamo fait valoir avec talent les parties délicates du rôle d'Olympia, qu'elle chanterait bien mieux encore si elle prononçait davantage. La belle voix de Mme Gueymard fait merveille dans le rôle de Lilia, qu'elle représente avec plus d'onction que d'intelligence, tandis que M. Roger supplée, dans le rôle d'Hélios, à l'organe qui trahit ses efforts, par du goût, de l'adresse et du sentiment. M. Obin, avec sa magnifique voix de basse, est un superbe Nicanor. Les costumes et les décors surtout, sont fort beaux. Je dois une réparation à Mlle Emma Livry, qui a pris de l'aplomb depuis ses débuts, et qui danse à ravir pendant le divertissement du troisième acte.

Il y a une quinzaine d'années qu'un jeune homme inconnu donnait un concert dans la salle du Conservatoire, pour y faire entendre, à ses frais, une composition vocale et instrumentale dont il était l'auteur : c'était M. Félicien David avec son ode-symphonie *le Désert*. J'assistais à cette séance et je fus témoin du succès prodigieux qu'obtint cette délicieuse rêverie musicale, qui fit la renommée du musicien. L'enthousiasme fut si grand, et, disons-le, si dispropor-

tionné avec l'objet qui en était la cause, qu'on poussa l'extravagance jusqu'à comparer M. Félicien David à Mozart et à Haydn. Conseillé et exploité par d'indignes faiseurs, M. Félicien David passa tour à tour de l'obscurité à l'apothéose et de l'apothéose à une réaction inévitable et non moins exagérée que ne l'avait été son succès. Nous fûmes plus équitable que ses admirateurs et ses adversaires, et dans une appréciation de l'ode-symphonie *le désert*, nous croyons avoir fait la juste part aux qualités exquises, mais limitées, du talent de M. Félicien David ; nous eûmes le courage alors, et nous l'aurons toujours en pareille circonstance, de recommander M. Félicien David à l'attention de la direction de l'Opéra, en disant qu'il y avait dans le nouveau compositeur une veine d'inspiration naturelle qu'il fallait se hâter de mettre en œuvre. Je me rappelle même que je donnais le conseil d'associer le talent pittoresque de M. Théophile Gautier à celui de M. Félicien David, dont il fallait ménager l'imagination délicate et guider l'inexpérience. Mais on sait que la critique, comme la pauvre Cassandre, n'est écoutée que de l'opinion publique, et qu'elle n'a aucune influence sur les grands esprits qui dirigent la destinée des théâtres lyriques de Paris. On a laissé pendant quinze ans M. Félicien David se morfondre dans la solitude et gaspiller sa verve sur une foule de sujets peu dignes de son talent. Enfin un homme d'esprit a été mis à la tête de l'administra-

tion de l'Opéra, qui s'est empressé de tendre une main secourable à l'auteur du *Désert*, de *Christophe Colomb* et de *la Perle du Brésil*. C'est à M. Royer que le public doit en effet de pouvoir applaudir les jolis morceaux de la partition d'*Herculanum*, qui, sans être un chef-d'œuvre, tiendra honorablement sa place dans le répertoire si peu varié de l'Opéra.

Il faut continuer et ne pas s'arrêter à ces essais. Si j'avais une influence quelconque sur la direction de l'Opéra, ce qu'à Dieu ne plaise! je pousserais l'audace jusqu'à prier M. Berlioz de me faire l'honneur de passer dans mon cabinet et je lui dirais : « Monsieur, les petits journaux qui vous sont dévoués, et aux yeux desquels vous passez depuis trente ans pour un grand compositeur, parlent tous avec enthousiasme d'un opéra en cinq actes, *le Siége de Troie*, dont vous avez fait les paroles et la musique, à l'instar de M. Richard Wagner, l'auteur fameux du *Lohengrin* et du *Tannhauser*. Eh bien! monsieur, je mets le théâtre de l'Opéra à votre disposition, et à moins que vous ne me demandiez de faire enfoncer les murs pour y faire pénétrer le fameux cheval de bois, nécessaire sans doute à l'illusion dramatique de votre sujet, je vous accorde autant de *saxophones*, de *saxhorns* et de *saxo-tromba* qu'il vous en faudra pour rendre les conceptions sublimes de votre pensée. Vous pourrez même y ajouter la trompette marine, sorte de monocorde qui remonte au XVIe siècle et qui fait les délices de ce brave

M. Jourdain, et je vous assure, monsieur, que vous avez tort de vous moquer, comme vous l'avez fait, dans une récente publication de haut goût, du public du Théâtre-Français quand il éclate de rire au nom de la trompette marine, ainsi nommée parce que le son que produisait cet instrument informe ressemblait au son rauque d'une conque marine. » Mais que M. Berlioz se rassure : je ne serai jamais qu'un philosophe amateur de belles choses, et je n'aurai jamais le pouvoir de faire exécuter son *Siége de Troie.*

L'opéra de M. Félicien David, *Herculanum*, sans avoir obtenu un de ces succès éclatants et durables qui sont rares aujourd'hui sur tous les théâtres, a fourni une carrière honorable qui n'a été interrompue que par les chaleurs de l'été et le départ de Mme Borghi-Mamo qui est retournée au Théâtre-Italien. Pour varier un peu le répertoire, on a repris, le 30 mai 1859 *les Vêpres siciliennes* de M. Verdi, dont la première représentation remonte à l'année 1855. C'est pour la continuation des débuts de Mme Barbot, qui a pris le rôle d'Hélène, chanté dans l'origine avec beaucoup d'éclat par Mlle Cruvelli. Mme Barbot, qui s'était déjà essayée dans le rôle de Valentine des *Huguenots*, est une ancienne élève couronnée du Conservatoire, qui a parcouru la province et s'est longtemps arrêtée à Bruxelles, où elle a été appréciée. Sa voix est charmante dans le registre supérieur, et sa physionomie intelligente ; mais elle a été moins heu-

reuse dans *les Vêpres siciliennes* que dans *les Huguenots*, où elle a prêté au rôle si beau de Valentine, des accents d'une véritable passion.

En chantant pendant tout l'été des cantates en l'honneur de *Magenta*, de *Solferino* et de *Villafranca*, le théâtre de l'Opéra, qui est si lent à se mouvoir, a pensé cependant aux nécessités de la saison prochaine, en préparant au public l'agréable surprise d'un opéra italien de quatrième ordre, qu'il a fait traduire, arranger et compléter par une foule d'hommes de talent. On n'est pas plus modeste et plus franchement résigné à avouer sa misère et son inintelligence des choses élevées de l'art. *I Montechi e i Capuletti*, faible ouvrage que Bellini a composé à Venise en 1829 pour les deux Grisi, Giuditta, et Giulia, ne méritait ni cet excès d'honneur, ni cette indignité, de se voir translaté sur la grande scène de l'Opéra, où l'on ne devrait admettre, en fait de musique étrangère, que les chefs-d'œuvre consacrés par l'admiration de l'Europe. Je ne sais pas même si la *Semiramide* de Rossini, qu'on prépare aussi et qu'on arrange pour les débuts de deux jeunes cantatrices qui excitent en ce moment l'enthousiasme de l'Italie, aura sur la scène de l'Opéra le succès qu'on s'en promet. J'en doute si fort pour ma part, que si j'étais l'auteur de ce chef-d'œuvre, je défendrais aux faiseurs de maculer mes inspirations de leurs embellissements. Quoi qu'il en soit, il est bien certain que

l'Opéra n'est pas un théâtre où doivent être essayées de pareilles tentatives. On doit y donner des ouvrages originaux, écrits expressément dans la langue du pays et pour le goût de la nation ; et, si l'administration de ce grand établissement en était réduite à la dure extrémité de prendre les *Troyens* de M. Berlioz où l'intrépide symphoniste a enfoncé et rafraîchi Gluck, à ce qu'assurent les buveurs d'eau de Bade, cela vaudrait mieux et serait plus amusant que le *Romeo et Juliette* de Bellini, enrichi d'un quatrième acte de Vaccaï et d'un divertissement de M. Dietsch, poésie française de M. Nuitter.

Je sais bien que tous ces frais ont été faits pour les beaux yeux d'une nouvelle cantatrice, Mme Vestvali, qui vient de loin, et qui a longtemps parcouru le monde, qu'elle a séduit et charmé. D'origine polonaise, assure-t-on, Mme Vestvali est une grande et belle personne qui donne l'idée de ce que devait être une amazone dans les temps héroïques. Mme Vestvali, qui peut avoir environ vingt-cinq ans — *Nel mezzo del camine della sua vita* — possède une voix de contralto assez étendue, mais dont les cordes basses n'ont plus la fraîcheur et la sonorité désirées. A l'aise sur la scène, dont elle semble connaître tous les détours, la nouvelle cantatrice ne manque ni de sentiment, ni d'une certaine facilité de style qui n'est pas tout à fait le grand art de chanter de l'école italienne, qui l'a évidemment élevée. Une qualité qu'on ne peut refuser

à Mme Vestvali, c'est une assez bonne prononciation, une articulation franche, qui ne laisse perdre aucun mot à l'auditeur. Elle a eu de bonnes inspirations, particulièrement dans la scène pathétique du quatrième acte, qui est l'une des meilleures pages de musique dramatique qu'on doive à Nicolas Vaccaï. Chargée du rôle de Romeo, Mme Vestvali a été faiblement secondée par M. Gueymard, qui a crié tant qu'il a pu les ravissantes cantilènes que nous avons entendu soupirer à Rubini. Quant à Mme Gueymard, qui était chargée du rôle de Juliette, je trouve que sa grosse sensibilité de Flamande ne s'éclaircit pas, et qu'elle chante toujours comme un jeune lévite aux joues candides qui porte à l'autel l'encens et la myrrhe.

On se demande quel est le répertoire que la nouvelle cantatrice devra aborder après la tentative de *Romeo et Juliette*, qui ne saurait avoir des suites bien sérieuses. Chantera-t-elle les rôles de Léonor de *la Favorite*, de Catarina de *la Reine de Chypre*, d'Odette de *Charles VI?* Il est permis de craindre que les qualités physiques de Mme Vestvali, sa haute stature, l'ampleur de ses formes et son penchant visible à exprimer plutôt les sentiments virils que la grâce et la tendresse de la femme, ne lui soient un embarras dans des rôles où déjà Mme Stolz dépassait la mesure.

Les nouveautés sont si rares au grand théâtre qui nous occupe en ce moment, qu'il nous faut bien considérer comme une sorte d'événement la reprise de

l'Ame en peine, qui a eu lieu le 4 novembre. C'est une pieuse légende de la Styrie, assure-t-on, dramatisée par M. de Saint-George et mise en musique par M. de Flotow, dont c'est le premier ouvrage. Il y a de la grâce, du sentiment avec un peu de monotonie dans cette partition en deux actes qui a été représentée, pour la première fois, le 27 juin 1856. M. de Flotow, qui est Allemand, a fait mieux depuis, et l'auteur de *Martha* et de *Stradella* jouit, au delà du Rhin, d'une assez grande popularité. *Martha*, opéra-comique en trois actes, a été traduit en italien et chanté avec succès au théâtre Ventadour, par MM. Mario, Graziani et Mme Frezzolini. Quoi qu'il en soit, *l'Ame en peine* est un ouvrage de genre comme il en faudrait beaucoup à l'Opéra, et qui, accompagné d'un ballet, forme un spectacle agréable qui repose des représentations fastueuses des grandes machines lyriques en cinq actes, dont il serait temps de nous délivrer. *L'Ame en peine*, où M. Bonnehée joue le rôle de Franz qui fut écrit pour M. Baroilhet, a précédé le ballet insignifiant *les Elfes* qui sert de cadre au talent plein de vigueur de Mme Ferraris.

On vient de voir ce que le premier théâtre lyrique de la nation, comme on disait autrefois, a produit de nouveautés pendant toute une année : la reprise d'un vieux ballet, *la Sylphide*, pour les débuts d'une jeune ballerine française beaucoup trop vantée, Mlle Emma Livry, un grand ouvrage en quatre actes,

Herculanum, de M. Félicien David, des cantates politiques, la traduction malheureuse d'un opéra italien, *Romeo et Juliette* de Bellini pour les débuts peu brillants d'une nouvelle cantatrice ; la reprise de *l'Ame en peine* de M. Flotow et puis le roulement des cinq ou six grands opéras qui sont au répertoire depuis trente ans et dont on fatigue le public, par une exécution de plus en plus déplorable. Tout est à refaire dans l'administration de ce grand établissement où tant d'influences occultes et malfaisantes se donnent libre carrière. L'administrateur responsable aux yeux du monde n'est qu'un fonctionnaire fragile et sans autorité qui serait renvoyé immédiatement, s'il s'avisait d'avoir du goût, des idées et une volonté à lui, comme on a renvoyé tout récemment l'administrateur du Théâtre-Français, l'honorable M. Empis. Il faut, dans ce temps-ci, pour gouverner les arts, en France, faire acte de soumission, n'aimer que des platitudes, et livrer un théâtre comme l'Opéra aux exercices d'illustres médiocrités. Pauvres compositeurs français !

II

THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Considérations sur le théâtre de l'Opéra-Comique. — *Les trois Nicolas*, opéra-comique de M. Clapisson. — Début de M. Montaubry. — Les ténors célèbres de l'Opéra-Comique. — *Le pardon de Ploërmel*, de Meyerbeer.—L'exécution. —*Le diable à l'école*, de M. Gewaërt; *Le voyage autour de ma chambre*, de M. Grisar. — Reprise du *Songe d'une nuit d'été*, de M. Ambroise Thomas. — *Yvonne*, opéra en trois actes, musique de M. Limnander.

Le théâtre de l'Opéra-Comique serait le plus vivant, le plus amusant et le plus suivi des théâtres de Paris, s'il était dirigé par des hommes qui eussent simplement l'intelligence de leurs intérêts. Situé dans le quartier le plus fréquenté de la capitale, riche d'un répertoire des plus variés qui remonte jusqu'à la création de ce genre éminemment national, l'Opéra-Comique n'aurait qu'à ouvrir ses portes, si les quinze ou vingt petits chefs-d'œuvre qui forment son héritage depuis le *Déserteur* de Monsigny, étaient montés avec le soin qu'ils exigent. Ce serait un vrai bonheur, pour les amateurs, ainsi que pour le grand public, que de pouvoir entendre successivement à l'Opéra-Comique

un ou deux ouvrages de Monsigny que nous citions tout à l'heure, deux ou trois chefs-d'œuvre de Grétry, les beaux opéras de Mehul, tels qu'*Euphrosine* et *Corradin*, *Joseph*, une *Folie*, etc.; *le Porteur d'eau* de Cherubini, *Montano et Stephanio* de Berton, les délicieuses partitions de Boïeldieu, les trois chefs-d'œuvre d'Hérold, chantés par des artistes et non par de mauvais élèves sans physique, sans voix et sans talent, comme il y en a tant à l'Opéra-Comique.

Ce retour vers l'ancien répertoire fait avec, tact en ménageant la curiosité du public, n'empêcherait pas l'administration de s'occuper de l'avenir et de préparer de nouvelles créations. Quel est donc l'amateur de musique qui ne préférerait pas une charmante opérette de Dalayrac ou de Nicolo, aux *Trois Nicolas* que M. Clapisson a fait représenter le 16 décembre 1858? De quoi s'agit-il dans les *Trois Nicolas?* Précisément d'une historiette empruntée à la vie de Dalayrac, charmant compositeur français, qui naquit à Muret dans le Languedoc, le 13 juin 1753. Aimant la musique avec passion, et contrarié dans ses goûts par la volonté de son père, qui voulait en faire un procureur, le jeune Dalayrac fut obligé d'aller étudier le violon par-dessus les toits. Là, en face de Dieu et de la nature, comme on disait du temps de la *Nina, folle par amour*, Dalayrac fit la connaissance d'une jeune pensionnaire d'un couvent voisin qui l'écoutait avec ravissement. Il en résulta un échange de petits ca-

deaux et de serments de fidélité et de constance qui forme le nœud de la pièce. Dalayrac vient à Paris, entre dans les gardes de M. le comte d'Artois, et retrouve la jolie pensionnaire, ses premières amours, dans Hélène de Villepreux, qui doit épouser bientôt le vicomte d'Anglars, un ami de Dalayrac et un admirateur de sa musique. Je fais grâce au lecteur de tous les incidents, de toutes les péripéties et les invraisemblances qu'on a groupés autour de la donnée principale, qui n'existerait pas sans la verve et l'intelligence de M. Couderc, l'un des meilleurs comédiens qu'il y ait à Paris.

La musique de cet imbroglio est de M. Clapisson, qui a été rarement plus mal inspiré, lui qui compte dans ses états de service tant d'échecs et de batailles perdues! Que dire de l'ouverture et de l'introduction, qui reproduit les petits effets de l'introduction de *la Fanchonnette*, moins l'entrain et la fraîcheur? Les couplets de Trial ont été faits dix fois par tous les chansonniers de France, et il n'y a dans tout le premier acte que l'*hymne des ténèbres*, qui se chante dans l'abbaye de Longchamps par la bouche d'Hélène de Villepreux, avec l'accompagnement du chœur, qui est d'un bon et très-heureux effet. Dans l'acte suivant, je pourrais signaler le duo de la leçon de chant que donne Trial, l'acteur de la Comédie-Italienne, à Mlle de Villepreux, s'il n'était pas d'une facture si connue, et puis le duo entre Dalayrac et le vicomte d'Anglars,

qui n'est pas nouveau non plus, mais qui convient à la situation, et dont M. Couderc fait ressortir le sens drôlatique placé sous ces mots :

Tant pis pour lui !

Si M. Clapisson n'avait pas été si à court d'idées musicales, aurait-il manqué, comme il l'a fait, la scène très-bien ménagée du rendez-vous des trois Nicolas? Ici le compositeur n'a aucune excuse pour ne pas avoir écrit un de ces morceaux d'ensemble qui révèlent la main exercée d'un maître. Au troisième acte, il n'y a d'intéressant que la romance d'*Azémia : Aussitôt que je l'aperçois*,... musique de Dalayrac, qui aurait bien dû écrire toute la partition. Eh bien! l'ouvrage médiocre dont je viens de parler a eu un certain nombre de représentations fructueuses, grâce à de certains détails de mise en scène, à de grosses balourdises qui font rire, quoi qu'on en ait, à l'entrain de M. Couderc, et surtout à l'intérêt qui s'attache au nouveau ténor, M. Montaubry, qui s'est produit dans le rôle de Dalayrac.

Il a longtemps parcouru le monde, M. Montaubry; après avoir traversé le Conservatoire de Paris, il s'en est allé en province, à Bordeaux, Marseille, Strasbourg, où il est resté deux ans. M. Montaubry faisait les beaux jours de Bruxelles, lorsque l'administration actuelle de l'Opéra-Comique a eu la bonne pensée de se l'attacher par un traité et 40 000 francs par an,

assure-t-on. L'argent, quoi qu'on dise, importe peu dans une pareille affaire. Beaucoup penseront qu'il vaut mieux donner 40 000 francs à un artiste qui a de la voix et du talent, que d'avoir à des conditions plus favorables le personnel que nous a laissé l'administration précédente du théâtre de l'Opéra-Comique. Quand on a fait la faute énorme d'échanger Mme Carvalho pour Mme Marie Cabel, on a le droit d'être modeste.

Il y aurait une jolie étude à faire sur les principaux ténors qui ont paru successivement sur le théâtre de l'Opéra-Comique depuis que ce genre modeste naquit un beau jour du vaudeville émancipé. On pourrait suivre toutes les phases par lesquelles a passé la comédie à ariettes et en caractériser le développement musical par la voix et le talent du principal ténor qui chantait le répertoire. On trouverait d'abord Cailleau, qui parut au théâtre presque en même temps que les opérettes de Duni, et dont la voix était presque aussi étendue que celle de Martin, s'il faut en croire Grétry, qui a composé pour lui plusieurs rôles. « L'étendue de la voix de Cailleau me surprit, dit Grétry dans ses mémoires; il aurait pu chanter la taille et la basse, et c'est l'impression que m'a produite la voix de ce bon comédien, qui me fit composer le rôle du *Huron* dans un diapason trop élevé. » A côté de Cailleau s'éleva bientôt un artiste renommé, Clairval, qui a été le chanteur favori du théâtre de l'Opéra-Comique

pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Doué d'un physique agréable et d'une voix charmante, comédien plein d'esprit et de sentiment, Clairval, qui a créé le rôle de Montauciel dans *le Déserteur* de Monsigny et celui de Blondel dans *Richard Cœur de Lion*, a été un comédien à la mode, un héros de toute sorte d'aventures galantes qu'on trouve consignées dans les mémoires du temps. Voici en quels termes Grétry parle de Clairval : « *Zémire et Azor* fut donné à Fontainebleau pendant l'automne de l'année 1777. Le succès fut extraordinaire. M. Clairval fut chargé du rôle d'Azor. Depuis plusieurs années, Cailleau avait été en possession des grands rôles. Clairval, par une complaisance rare, avait consacré ses talents à faire briller ceux de Cailleau en jouant à ses côtés des rôles presque accessoires. S'il me fut doux de lui confier avec l'aveu de Marmontel le principal rôle dans une pièce en quatre actes que le succès couronna, le charme qu'il répandit dans ce rôle nous récompensa largement.... J'ai toujours cru que le physique charmant de cet acteur avait beaucoup contribué à l'illusion qu'il produisit dans ce rôle. » A Clairval, qui a prolongé sa carrière jusqu'en 1792, et qui est mort trois ans après, en 1795, a succédé dans la faveur du public de l'Opéra-Comique un artiste non moins agréable, je veux parler d'Elleviou. Elleviou, qui avait reçu une assez bonne éducation, ne possédait d'abord qu'une voix de basse d'un timbre sourd et d'une courte éten-

due. Ce n'est qu'après un long travail d'épuration que son organe se clarifia et se transforma en une jolie voix de ténor. Elleviou a débuté en 1790 par le rôle du déserteur, et jusqu'en 1813, époque de sa retraite, il a été le chanteur favori de Dalayrac, de Berton, de Nicolo, de Boïeldieu, unissant aux œuvres de ces délicieux compositeurs celles de Monsigny et de Grétry, qu'il mit à la mode pendant les premières années de ce siècle. D'une taille élégante, comédien plein de goût et de distinction, chanteur suffisant, Elleviou formait avec Martin un de ces rares assemblages de qualités diverses qui font époque dans l'histoire de l'Opéra-Comique.

A Elleviou, dont le talent facile et la grâce étaient en parfaite harmonie avec le répertoire qu'il a créé, et dans lequel la musique n'est guère qu'un élément de la fable dramatique, succède un chanteur proprement dit, d'un ordre plus élevé : nous voulons parler de M. Ponchard. Élève du Conservatoire, et particulièrement de Garat, sans contredit le plus admirable chanteur que la France ait eu, M. Ponchard, dont le physique n'était pas la qualité la plus brillante, a débuté en 1812 dans *l'Ami de la Maison* et *le Tableau parlant* de Grétry. Vocaliste distingué, excellent musicien, homme de goût et de style, M. Ponchard, à qui Garat disait un jour, assure-t-on : « Tu as du talent, mon ami, mais tu manques de génie, » n'en est pas moins le meilleur chanteur qui ait encore paru sur le théâtre

de l'Opéra-Comique. Supérieur à Martin par le goût et la sobriété du style, M. Ponchard est, avec Mme Damoreau et Mme Carvalho, le chanteur français qui représente le mieux la phase de l'opéra-comique qui a suivi l'impulsion de Rossini. Doué d'une voix charmante, comédien intelligent et plein de ressources, M. Roger renouvelle, après lui, au théâtre de l'Opéra-Comique les succès de Clairval et d'Elleviou. Il est pendant dix ans le chanteur de prédilection de M. Auber, dont il interprète très-bien la musique légère et délicate, sans qu'il lui ait été donné de pouvoir s'élever, comme chanteur proprement dit, au talent de M. Ponchard. Tels ont été les prédécesseurs de M. Montaubry au théâtre où il vient de s'essayer dans les *Trois Nicolas*.

M. Montaubry est jeune, car à peine a-t-il trente ans. Il est d'une taille moyenne, mince, élancée, bien pris dans toute sa personne, et d'une physionomie agréable. Il a l'habitude de la scène, dit le dialogue avec intelligence, et ne manque ni de chaleur, ni même d'une certaine élégance relative. La voix de M. Montaubry est un ténor élevé, ce qu'on appelait autrefois, dans l'école française, une haute-contre, d'un timbre métallique et un peu strident, qui me rappelle la voix de M. Ponchard. M. Montaubry chante avec assurance et pousse les notes de poitrine jusqu'au *la* au-dessus de la portée, après quoi il ajoute encore un registre de sons flûtés dits sons de

fausset, qui pourrait aller, je pense, jusqu'au *contre-mi.* Les Italiens qualifieraient la voix de M. Montaubry de *tenorino*, voix blanche et toute en dehors, voix française manquant de flexibilité et de coloris. M. Montaubry, que toute sorte de liens légitimes attachent à M. Chollet, qui fut le successeur de Martin et le créateur des rôles de *Zampa* et du *Postillon de Lonjumeau*, M. Montaubry rappelle fortement cet artiste distingué par la manière dont il s'élance de sa voix de poitrine aux notes supérieures, qu'il aime à suspendre en l'air pour en faire admirer la limpidité. N'abuse-t-il pas un peu de ces *portamento*, de cette brusque transition qui forment parfois un *hiatus*, d'autres diraient un hoquet, qui n'est pas toujours musical? M. Montaubry, qui se possède toujours et ne s'emporte qu'à bon escient, caresse volontiers la phrase mélodique, prépare et termine ses phrases avec une certaine afféterie d'inflexions et de gestes qui tient un peu trop du *troubadour* et du chanteur de romances. Ce sont là des défauts contractés évidemment en province, que le public de Paris ne manquera pas de corriger, car M. Montaubry est un artiste sérieux, qui aspire à tenir le premier rang dans la carrière où il est entré. Un reproche qui nous paraîtrait plus grave, si nous pouvions le lui adresser en toute sûreté de conscience, ce serait celui d'être un peu monotone dans sa manière de phraser, de reproduire trop souvent les mêmes inflexions, les mêmes chatteries, oserais-je

dire les mêmes bêlements de pastoureau transi? Je sais bien que le public de l'Opéra-Comique est fou de ces mignardises vocales, de ces sucreries du *Fidèle Berger*, qu'on ne lui en donne jamais assez, et que, dans les *Trois Nicolas* par exemple, il applaudit *trente-quatre fois* la même terminaison de phrase, que M. Clapisson, en galant homme qu'il est, a distribuée à tous ses personnages pour ne pas faire de jaloux.

Quoi qu'il en soit de ces critiques, M. Montaubry est une bonne acquisition pour le théâtre de l'Opéra-Comique, qui a grand besoin de renouveler son personnel tout autant que son répertoire. Si M. Montaubry ne trompe pas les espérances qu'on peut fonder sur son avenir, il sera le continuateur agréable de ces jolis ténors de genre, comédiens intelligents, chanteurs tempérés de sensibilité bourgeoise, dont Clairval, Elleviou et M. Roger ont été les modèles. Nous n'oserions pas prédire à M. Montaubry la destinée de M. Ponchard, qui reste le meilleur chanteur qui se soit jamais produit dans le genre de l'opéra-comique.

Le succès du nouvel ouvrage de Meyerbeer, *le Pardon de Ploërmel*, n'a fait que s'accroître depuis la première représentation, qui a eu lieu le 4 avril sur le théâtre de l'Opéra-Comique. L'auteur illustre de *Robert* et des *Huguenots*, nous disait spirituellement cet hiver : « Je fais un acte digne d'un sous-lieutenant en donnant un ouvrage où je me suis privé vo-

lontairement de toutes les ruses de guerre qui ont fait ma réputation. Contrairement à ce qu'a fait le grand poëte latin, je viens moduler sur des pipeaux rustiques, *gracili avenâ*, après avoir embouché la trompette héroïque et chanté les grandes passions du cœur humain ; que la critique me soit légère ! » Tel devait être aussi à peu près le langage de Sixte-Quint avant d'être élu souverain pontife. Non, non, cher et illustre maître, vous ne nous attendrirez pas ; vous êtes un fort d'Israël, et c'est comme une puissance reconnue et consacrée par l'opinion de tous que nous vous traiterons : de la justice, et pas de complaisance.

Le sujet du *Pardon de Ploërmel* est l'un des plus simples qu'on pût choisir. Il s'agit d'une légende empruntée aux traditions poétiques de la Bretagne, cette terre des vieux souvenirs, où se sont succédé et superposées des civilisations si différentes. Les auteurs du *libretto*, MM. Jules Barbier et Michel Carré, se sont évidemment inspirés des travaux d'un écrivain laborieux et honnête, Émile Souvestre, dont *les Récits de la Muse populaire*, publiés par la *Revue des Deux Mondes*, contiennent une histoire pittoresque des mœurs et des croyances naïves de la Bretagne. La donnée de leur pièce est tirée d'un de ces récits, *la Chasse aux Trésors*, dont ils n'ont su malheureusement conserver ni l'intérêt ni les sombres couleurs. Émile Souvestre a dessiné d'une main hardie dans cet épi-

sode la figure d'un sorcier de village, Claude *le Rouleur,* qui aurait inspiré à Meyerbeer un de ces caractères typiques dignes de Rembrandt, dont il possède le génie. Le nom même de Dinorah, l'héroïne du *Pardon de Ploërmel*, appartient encore à Émile Souvestre, qui l'a placé dans un autre épisode de la *Muse populaire*, *le Kacouss de l'Armor*. Par ce temps d'exploitation littéraire extrême, ne serait-il pas juste au moins de rendre hommage à la mémoire d'un écrivain honorable qui vous a mis sur la trace d'une veine qui, grâce à la musique du maître, deviendra pour vous un filon d'or? — Voici en peu de mots la simple histoire que n'a pas craint d'accepter l'auteur du quatrième acte des *Huguenots*.

Dinorah et Hoël, deux enfants du même village qui ont grandi ensemble sur la terre savoureuse des bruyères, se sont promis l'un à l'autre depuis longtemps, et doivent s'unir devant Dieu au prochain *pardon*. Ils partent joyeux, suivant la procession, et, comme l'a dit le chantre pieux et doucement inspiré des *Bretons*, le pauvre et regrettable Brizeux,

Le jour de ce pardon, la grand'messe était belle.
Les voix montaient en chœur. Du bas de la chapelle
Les femmes doucement envoyaient pour répons
A l'*eleïson* grec les cantiques bretons.
Les enfants, appuyés sur la rampe massive,
Admiraient tour à tour dans leur âme naïve
Le calice d'argent et les hauts chandeliers,
Et les portraits des saints adossés aux piliers.

Cependant un orage terrible éclate, la foudre tombe et brûle la chaumière du père de Dinorah. Hoël, désespéré, se voyant ravir tout à coup le bien suprême auquel il aspire depuis son enfance, s'enfuit du village avec un mauvais garnement qui lui promet de le mettre sur la trace d'un trésor, avec lequel il pourra rebâtir la maison du père de sa fiancée et faire le bonheur de celle qu'il aime. Pendant cette absence d'Hoël, qui dure un an, Dinorah, se croyant abandonnée pour toujours de son amant, se trouble et perd la raison. Toute la pièce n'est remplie que des épisodes plus ou moins heureux de la folie de Dinorah, qui, dans un pays superstitieux, passe tantôt pour une fée qui se plaît à danser la nuit dans les prairies et à faire danser avec elle les hommes qu'elle rencontre et qui lui plaisent, tantôt pour une pauvre abandonnée qui inspire la pitié. Un an s'est écoulé au lever du rideau. Hoël revient au pays, ne sachant rien du malheur qui a frappé Dinorah. Il revient muni d'un secret qui doit lui faire trouver le trésor tant désiré, et dont il connaît maintenant le gisement mystérieux. Comme il ne peut pas agir tout seul, Hoël s'adresse à un simple d'esprit, au *cornemuseux* Corentin, un poltron fieffé qu'il gagne à sa cause moyennant quelques verres de vin et la promesse de partager avec lui le fruit de leurs recherches. L'action, si tant est qu'il y en ait une dans la pièce que nous racontons, se passe tout entière entre ces trois person-

nages, Hoël, Corentin et Dinorah, qui recouvre la raison après un nouvel orage où elle a failli périr. Elle reconnaît alors son fiancé, qui lui explique le motif de sa longue absence. Tout se termine par le mariage des deux fiancés, et le pardon reprend sa marche.

Les croix marchaient devant; sur un riche brancard,
Couverte d'un manteau de soie et de brocart,
La Vierge.... suivait, blanche et sereine,
Le front couronné d'or comme une jeune reine.
Tous les yeux, tous les cœurs étaient remplis d'amour;
Les landes embaumaient, et les châtaigniers sombres,
Penchés le long des murs, versaient leurs fraîches ombres
Sur ces heureux croyants qui chantaient : *O pia!*
Ave, *maris stella*, *Dei mater alma* [1].

Mêlez au récit de cette légende, qui pourrait être plus intéressante et plus neuve, quelques personnages épisodiques, des groupes de paysans, une certaine couleur légèrement fantastique, de beaux décors et une chèvre vivante qui a son rôle tracé, dont elle s'acquitte à merveille, et vous avez le cadre modeste qui a suffi à Meyerbeer pour écrire une de ses meilleures partitions, tant il est vrai que les musiciens médiocres ont presque toujours tort de s'en prendre au pauvre librettiste de leurs défaillances.

Meyerbeer est certainement une des figures les plus curieuses et les plus intéressantes que présente l'his-

1. Brizeux, *les Bretons*, premier chant, *les Pardons*.

toire de l'art. Homme du Nord, condisciple aimé de Weber, qui a créé le véritable opéra allemand, né d'une famille également favorisée de la nature et de la fortune, Giacomo Meyerbeer n'avait qu'à se laisser vivre. Entouré de deux frères, dont l'un a été un astronome célèbre et l'autre un poëte distingué, Giacomo a voulu aussi que son nom s'inscrivît dans le livre de vie. Après avoir été un virtuose remarquable sur le piano comme l'ont été Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, après s'être essayé dans plusieurs compositions dramatiques dans la langue de son pays, il se prend tout à coup d'un amour extrême pour la musique italienne, et, rompant tout lien avec la nouvelle école, qui avait voulu précisément soustraire le génie musical de la nation allemande à l'influence des maîtres italiens qui triomphait depuis la renaissance, Meyerbeer descend dans la péninsule, et rétablit par son exemple le pèlerinage antique des musiciens allemands vers les sources pures de la mélodie, car il est bon de savoir que ce pèlerinage des compositeurs allemands avait commencé dès la seconde moitié du XVIe siècle. Praetorius, Henri Schütz, qui fut élève de l'école de Venise, Keyser et tous les compositeurs dramatiques qui ont précédé Haendel, Hasse et Gluck, ont été des admirateurs et des imitateurs de l'école italienne qui régnait alors. C'est à partir de la fin du XVIIIe siècle, après la mort de Mozart et d'Haydn, que l'alliance antique des deux grandes écoles musi-

cales de l'Europe se brise tout à coup. Beethoven, Weber, Schubert, Spohr, Mendelssohn et tous les musiciens qui se rattachent de près ou de loin au mouvement de rénovation dit. romantique, c'est-à-dire national, repoussent non-seulement l'ancienne tutelle de l'école qui a produit Palestrina, Carissimi, Scarlatti, Gabrieli, Marcello et Jomelli, mais toute imitation de ses propriétés originelles et de ses procédés. La dernière expression de l'école romantique allemande, c'est cette horde d'iconoclastes qui prétendent extirper de la musique toute idée mélodique, qui parlent avec dédain des œuvres de *monsieur Mozart!* et qui se sont qualifiés eux-mêmes de musiciens de l'avenir, parce que le présent n'est pas digne de les comprendre.

Esprit fin, observateur sagace, doué d'une imagination ardente et contenue tout à la fois, amoureux de la gloire sans trop se presser de la conquérir, timide et méticuleux dans les détails, audacieux et profond dans la conception du plan général, Meyerbeer développa en Italie un génie complexe où l'imitation adroite de Rossini se mêle discrètement à sa propre inspiration. Tel est le caractère de ses deux meilleurs opéras italiens, *Marguerite d'Anjou* et *il Crocciato*, qui lui firent une réputation qui affligea beaucoup son illustre condisciple et ami, l'auteur du *Freyschütz* et d'*Oberon*. Il faut lire dans la correspondance de Weber la lettre où il déplore que Meyer-

beer se soit plongé de plus en plus dans l'imitation des formes étrangères, et que l'amour du succès ait étouffé une si belle imagination. — *Was hofften wir alles von ihm! — O verfluchte Lust zu gefallen!* — Cependant, au milieu des applaudissements et des *e viva* que lui prodiguait le public italien, si chaleureux et si excessif dans les témoignages de sa satisfaction, Meyerbeer méditait, car il médite toujours, une transformation de sa manière. Le *Freyschütz*, qui avait été donné à Berlin en 1821, fut traduit en français et représenté sur le théâtre de l'Odéon, à Paris, en 1824, avec un succès qui est devenu européen. Stimulé sans doute par cet exemple, par celui que Gluck avait donné en 1774, et que Spontini et Rossini avaient suivi avec tant d'éclat, Meyerbeer conçut également le projet de venir essayer son génie dans un pays qui possède incontestablement la plus belle et la plus riche littérature dramatique des peuples modernes. *Robert le Diable* a été représenté sur le théâtre de l'Opéra au mois de novembre 1831 : au mois de mars 1836, il donna *les Huguenots*, en 1849 *le Prophète*, et en 1854 *l'Étoile du Nord*. Je n'ai point à juger pour le moment ces ouvrages, qui sont connus du monde entier et qui se jouent sur tous les théâtres de l'Europe. Un jour nous aurons l'occasion de revenir sur ces grandes partitions, très-diversement appréciées par la critique, mais dont on ne saurait contester l'effet puissant sur le public. L'Allemagne, où l'œu-

vre de Meyerbeer est jugée par les artistes et par les écrivains avec une rigueur qui touche à l'injustice, l'Allemagne court aux représentations de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète* avec non moins d'empressement que le public parisien. A quoi tient la popularité évidente et incontestable des opéras de Meyerbeer? A la vigueur du coloris, à la passion ardente qui les traverse, à de certaines situations fortement rendues, à la puissance des combinaisons, à des inspirations profondes qui saisissent les masses, quoi qu'on fasse et quelles que soient les réserves légitimes de l'homme de goût qui préfère la beauté qui touche le cœur et charme l'imagination, à la vérité qui frappe et s'impose à l'esprit. On peut dire de Meyerbeer, qui se préoccupe avant tout de l'expression vraie de la vie, ce qu'un poëte latin, Properce, a dit de Lysippe, le statuaire grec :

Gloria Lysippo est animosa effingere signa.

Il y a une ouverture au *Pardon de Ploërmel*, une ouverture un peu symbolique, où le maître a voulu condenser les principaux traits de la légende dont il s'est inspiré. On y entend beaucoup de choses : les sons de la clochette que porte la chèvre, le chœur de la procession, une marche religieuse, l'orage qui est la cause de la folie de Dinorah, et qui amène aussi le dénoûment de la fable. Après un léger gazouillement des violons, un thème se dégage, qui ne man-

que pas de vigueur, et qui amène un chœur chanté derrière le rideau. Le chœur alterne plusieurs fois avec l'orchestre, et peut-être ce dialogue se prolonge-t-il plus qu'on ne voudrait et qu'il ne serait nécessaire pour produire l'effet désiré. On remarque dans cette introduction symphonique, dont plusieurs parties vigoureuses trahissent la main d'un maître consommé, trop d'ingéniosités de détail, trop de petits effets d'une sonorité curieuse, dont le public ne saurait comprendre la finesse ni l'à-propos. Une coupure qui retrancherait tout ce qui vient après la seconde ou la troisième reprise du chœur jusqu'au commencement de la péroraison rendrait, ce nous semble, la pensée profonde qui circule dans cette introduction plus significative et d'un effet plus heureux.

Au lever du rideau, qui laisse voir un paysage fort accidenté et très-pittoresque, les paysans, réunis et groupés sur un monticule, chantent un chœur très-mélodique et plein de fraîcheur :

> Le jour radieux
> Se voile à nos yeux.

Le motif est suspendu un instant par quelques voix épisodiques qui font un *a parte* gracieux, et puis il est repris par l'ensemble du chœur avec une sonorité charmante, bien appropriée à la situation. Dinorah, la folle, qui court après sa chèvre, qu'on voit tra-

verser le théâtre en animal bien appris qu'elle est, arrive après le départ du chœur, et s'assoit sur une pierre en chantant une gracieuse cantilène, dont une partie de l'intérêt musical est dans l'accompagnement. Mme Cabel donne à cette villanelle, en imitant avec le mouvement de son corps et de ses bras le bercement d'un enfant, je ne sais quelle afféterie qui en altère l'expression naïve. Corentin le cornemuseux, avec son biniou sous le bras, paraît tout à coup, entraîné par une frayeur extrême qu'il a des mauvais esprits qui hantent la contrée. Retiré dans la pauvre cabane que lui a laissée son oncle, il se met à débiter une sorte de philosophie digne de la sagesse de Sancho Pança :

> Dieu nous donne à chacun en partage
> Une humeur différente ici-bas....

Ces couplets, que M. Sainte-Foy chante avec esprit, ont de la rondeur, et j'en aime surtout le second mouvement en *sol majeur :* toutefois c'est dans l'accompagnement de l'orchestre qu'il faut chercher les ingéniosités piquantes dont Meyerbeer relève et colore les drôleries du personnage qu'il fait parler. J'en dirai tout autant de la scène longue et variée entre Dinorah et le cornemuseux, qu'elle surprend dans sa cabane pendant la nuit. Les éclats de rire, les paroles décousues de Dinorah, la frayeur de Corentin, qui se croit aux prises avec la fée des prairies, qui le

force à danser et à jouer de la cornemuse jusqu'à perdre haleine, tout cela forme un ensemble d'incidents que le musicien a rendus avec une entente admirable des caractères qu'il fait vivre sous les yeux du public. Ce sont des effets complexes encastrés dans la situation qui les explique, et qui perdraient beaucoup de leur valeur à en être détachés. Ce n'est pas un duo proprement dit, c'est une scène piquante, où les caprices d'une folie aimable se combinent avec les frayeurs d'un poltron, et de ce contraste, qu'il affectionne, Meyerbeer fait jaillir d'heureux effets. Hoël, le fiancé de Dinorah, qui depuis un an est absent du pays, vient aussi dans la cabane du cornemuseux Corentin, croyant y trouver encore le vieil oncle qu'il a connu. L'air qu'il chante alors :

O puissante magie !

est fort beau, d'un grand caractère et tout à fait digne de l'auteur de *Robert* et des *Huguenots*, qui n'a pu résister à la tentation de montrer aux incrédules que le petit bonhomme vit encore, qu'il n'a rien perdu de sa vigueur première. L'*allegro* de ce bel air qui peut être chanté partout, ce qui prouve que c'est de la mélodie pure,

De l'or ! de l'or !

exprime bien l'ardeur de la convoitise, et lorsqu'il

est ramené pour la seconde fois après le délicieux *andante* en *ré bémol majeur* :

Ces trésors, ô ma fiancée!...

il produit un effet plus saisissant. M. Faure chante cet air et tout le rôle d'Hoël en véritable artiste. J'apprécie beaucoup moins le premier duo, ou plutôt la scène qui vient après entre Hoël et Corentin, lorsque le premier explique au pauvre cornemuseux tremblant comment il faudra s'y prendre pour aller déterrer le fameux trésor. Cela me semble d'un fantastique un peu forcé qui ne vaut pas ces jolis vers de Brizeux :

Lutins malicieux, ô follets de Bretagne
Qui depuis deux mille ans jouez sur la montagne,
Assez rire la nuit des buveurs attardés!
Songez à vos pareils, nains, et vous défendez.

Mais le second duo qui suit, entre les mêmes personnages attablés devant une bouteille de vin qui aide à conclure le pacte, est plus franc et plus musical. Pendant que les deux nouveaux amis se disposent à partir, ils entendent le tintement d'une clochette qui annonce la chèvre que Dinorah poursuit en badinant. Il résulte de cette situation un trio pour soprano, ténor et baryton, trio remarquable, d'un bel effet, et qui termine on ne peut plus heureusement le premier acte.

Le second acte, plus musical que le premier, commence par un chœur d'un rhythme assez piquant. Ce sont des paysans attardés par quelques rasades de vin dont ils vantent le bouquet. Les femmes se joignent à eux bientôt pour se réjouir de la fête qui doit avoir lieu le lendemain :

> Demain, c'est le jour du pardon,
> Et dig din don, et dig din don!

et elles imitent de la voix et du geste le mouvement des cloches en branle. Ce sont là des détails d'imitation matérielle où Meyerbeer se complaît un peu trop. Nous préférons à ces finesses d'un réalisme minutieux la romance que chante Dinorah : *Le vieux sorcier de la montagne*, dont la tournure mélodique un peu vieillotte, conforme au sentiment qu'exprime la pauvre folle, est relevée par d'heureuses combinaisons d'accompagnement. Une scène délicieuse succède à cette romance. Dinorah, seule au milieu d'une forêt et pendant la nuit, voit tout à coup paraître la lune, dont la pâle lumière dessine son ombre sur la bruyère. La folle invoque cette ombre, qu'elle prend pour sa compagne, et chante en dansant sur un mouvement de valse :

> Ombre légère
> Qui suis mes pas,
> Ne t'en va pas!

Cela est d'une rare élégance, et je n'y regrette qu'un

abus de vocalises vers la conclusion qui reproduisent des effets d'écho déjà entendus au premier acte dans le duo avec le cornemuseux. Je goûte moins la chanson de Corentin cherchant à se donner du courage : cela me semble plus baroque que comique; mais j'admire avec tout le monde la couleur pathétique de la courte légende que Dinorah chante au cornemuseux transi : *Sombre destinée!* Un morceau plus remarquable encore, c'est le duo pour ténor et baryton entre Hoël et Corentin au moment où ils vont aller déterrer le trésor : *Quand l'heure sonnera.* Ce duo est tout à la fois dramatique et musical, bien dans le style de l'opéra-comique, rempli de détails qui relèvent la vérité du dialogue sans nuire à l'effet d'ensemble. Il est supérieurement chanté et joué par MM. Faure et Sainte-Foy. Le trio final entre Dinorah et les deux autres personnages est une page grandiose où l'on retrouve la main et le génie de l'auteur de *Robert le Diable.*

Le troisième acte débute par une véritable bucolique qui ne tient à l'action que par un fil imaginaire. On dirait que le compositeur, s'étant aperçu un peu tard que la fable qu'il avait acceptée ne lui offrait pas assez d'aliment, a voulu y ajouter ce hors-d'œuvre tout musical. L'acte commence par un air de chasse qui sera bientôt populaire, et dont la ritournelle, confiée à cinq cors, est d'une fraîcheur ravissante. A ce morceau, que le public fait répéter et qui

est de la mélodie la plus simple et la plus colorée, succèdent le chant du faucheur, qui ne manque pas de grâce, puis une villanelle à deux voix que chantent deux jeunes pâtres :

Sous les genévriers,
Abri des chevriers,
Broutez, broutez, mes chèvres !

d'où s'exhalent un parfum agreste et une douce mélancolie. L'intermède se termine par une prière à quatre voix. L'action reprend son cours à l'arrivée d'Hoël portant dans ses bras Dinorah évanouie. Pendant l'orage qui éclate à la fin du second acte, le pont fragile qu'elle traversait s'est rompu, et elle est tombée dans le gouffre du val maudit, Hoël l'a sauvée, et il lui exprime sa douleur et son repentir dans une romance pleine de sentiment, que M. Faure chante avec beaucoup de goût. Dinorah, s'éveillant comme d'un long rêve, recouvre peu à peu sa raison et reconnaît son amant. Cette situation donne lieu à un duo plein de passion qui renferme de très-beaux passages. L'œuvre se termine par la reprise du premier chœur du pardon : *Ave Maria!* ce qui achève la guérison de Dinorah, dont le bonheur va s'accomplir.

On vient de se convaincre que les morceaux remarquables de toute nature sont assez nombreux dans la nouvelle partition de Meyerbeer : — au premier acte, un chœur charmant et très-mélodique, la ber-

ceuse de la folle, la scène piquante et pleine d'incidents entre Dinorah et le cornemuseux qu'elle force à danser, l'air d'Hoël : *O puissante magie!* le duo entre les deux hommes et le trio final où domine la voix capricieuse de Dinorah ; — au second acte, le chœur des buveurs, la vision de la folle dansant au clair de la lune et s'entretenant avec son ombre, la légende d'un si beau caractère : *Sombre destinée !* le duo si musical et si dramatique des deux hommes, Hoël et Corentin, et le trio final, page vigoureuse où l'auteur de *Robert* n'a pu garder son incognito ; — toute la partie bucolique du troisième acte, mais surtout l'air de chasse, d'une originalité simple et franche, la romance d'Hoël et le duo des deux amants, qui peut être détaché de la situation sans rien perdre de sa valeur musicale. Cette dernière remarque peut s'appliquer du reste à tous les morceaux saillants du *Pardon de Ploërmel*, qui est, à notre avis, l'opéra le plus franchement mélodique qu'ait écrit Meyerbeer. Si, au lieu de parler à un public éclairé qui ne veut et qui n'a besoin de connaître que les beautés générales de l'œuvre dont on l'entretient, il nous était permis de nous occuper des détails de facture et de relever minutieusement l'emploi que fait le maître de tel accouplement d'instruments, d'une succession harmonique ou d'une modulation plus ou moins hardie et nouvelle, la partition de Meyerbeer nous offrirait une mine d'observations curieuses ; mais cette œuvre

de scoliaste nous est heureusement interdite ici. Nous n'avons point à nous préoccuper des difficultés du métier et à nous extasier, comme des apprentis, devant un glacis ou une combinaison de couleurs. Ce serait déserter la véritable critique et les principes universels qui font sa force pour descendre dans l'atelier du praticien. Qu'on y prenne garde, rien ne serait plus funeste à l'art, qui doit avant tout plaire et charmer, que cette tendance à trop admirer la difficulté vaincue, à trop s'appesantir sur de puérils détails de syntaxe, à introduire enfin, dans la langue générale qu'il convient de parler aux esprits cultivés, le jargon des écoles. Lorsque les grammairiens d'Alexandrie passaient leur temps à peser une syllabe d'un vers d'Homère ou de Sophocle, ils faisaient sans doute une œuvre utile, puisqu'ils ont fixé le texte des chefs-d'œuvre de la poésie grecque, mais leurs travaux n'en marquent pas moins la dernière période d'une grande civilisation.

L'exécution du *Pardon de Ploërmel* est presque excellente. Meyerbeer a fait un miracle en apprenant un peu à chanter à Mme Cabel, qui ne s'en doutait guère. Elle vocalise avec plus de correction, ses traits nombreux et difficiles sont rendus avec justesse et quelquefois avec un certain charme; elle mérite enfin le succès qu'elle obtient dans le rôle de Dinorah, qu'elle joue et chante avec talent. Le costume seul dont Mme Cabel s'est attifée laisse désirer un peu plus

d'élégance, et s'il est juste de convenir que l'artiste a beaucoup gagné, la femme au contraire a perdu un peu de la grâce naturelle qui la distinguait. Ah! Meyerbeer est un vampire qui ne donne pas son esprit pour rien. M. Faure chante à merveille tout le rôle difficile d'Hoël, qui restera une de ses bonnes créations. Sa belle voix de baryton me plairait davantage si le timbre n'en était pas un peu *caverneux* et d'un tissu un peu lâche. Quant à M. Sainte-Foy, comédien et musicien consommé, il tire un très-grand parti de la physionomie du cornemuseux Corentin. Les chœurs, la mise en scène, les décors, le torrent *d'eau véritable*, complètent un bel ensemble. N'oublions pas la chèvre, qui remplit son rôle avec zèle, et qui traverse le pont fragile, au finale du second acte, sans se douter du danger qu'elle court. Pauvre bête, je plains sa destinée!

C'est un beau spectacle à contempler que celui de la variété des génies que présente l'histoire de l'art. En ne remontant pas plus haut que notre siècle et en resserrant le champ de l'observation aux trois peuples qui représentent la civilisation esthétique de l'Europe, les Italiens, les Allemands et les Français, on remarque deux grandes évolutions opérées, l'une par Beethoven dans la musique instrumentale, l'autre par Rossini dans la musique dramatique. Ces deux génies, qui sont aussi différents entre eux que les deux nations dont ils expriment les aspirations et les sentiments,

procèdent dans l'enfantement de leur œuvre comme procède la nature : ils imitent leurs prédécesseurs, et, comme le dit le poëte, *sur des pensers nouveaux ils font des vers antiques*, car il n'y a de révolutions durables dans l'ordre intellectuel, aussi bien que dans l'ordre moral, que celles qui s'appuient sur un coin du passé. On ne citerait ni un grand philosophe, ni un poëte, ni un artiste, ni même un véritable homme d'État dont l'œuvre originale soit le fruit d'une force isolée, d'une activité tout individuelle. S'il est incontestable que les premières compositions de l'auteur de la *Symphonie pastorale* révèlent une imitation plus ou moins volontaire du style de Mozart, Rossini ne cache pas davantage qu'il a été élevé dans l'admiration d'Haydn, de Mozart et de Cimarosa, dont il combine et mêle les essences sur sa palette magique, ce qui n'a pas empêché Beethoven de devenir le génie musical le plus vaste, le plus profond et le plus original qui ait existé, ni Rossini d'être le compositeur dramatique le plus varié, le plus passionné et le plus brillant de son époque. Autour de Beethoven, qui reste unique, s'est élevé en Allemagne un groupe de génies congénères tels que Weber, Spohr, Schubert et plus tard Mendelssohn, qui, tout en s'inspirant du même ordre d'idées et de la même tradition, n'en sont pas moins originaux pour cela, particulièrement Weber, qui le premier traduit dans le drame lyrique le merveilleux de la poésie allemande. A la suite de

Rossini se produit également en Italie une famille de brillants disciples, dont le plus original de tous est Bellini, qui se serait élevé bien haut, si la mort n'eût moissonné avant l'heure ce doux chantre de la Sicile, qui avait su concilier dans son style encore juvénile l'imitation des vieux maîtres, et surtout de Paisiello, avec la manière du grand rénovateur de l'opéra italien.

Pendant que ces deux grandes évolutions de l'art musical s'accomplissent en Allemagne et en Italie, la France, qui ne compend et n'apprécie guère que la musique exclusivement dramatique, reste fidèle à la double tradition de Gluck et de Grétry. Spontini et Méhul sont des disciples, des imitateurs éloquents du créateur d'*Armide* et des deux *Iphigénies*, tandis que l'influence de Grétry produit au théâtre de l'Opéra-Comique un essaim de délicieux et charmants compositeurs dont M. Auber est le successeur illustre. Sur ce vaste théâtre où Gluck, Piccini, Sacchini, Spontini, étaient venus successivement élargir le cadre de la tragédie lyrique créée par Lully et Rameau, en soumettant leurs génies divers au goût sévère de la tradition française, Rossini vient également écrire quatre chefs-d'œuvre, et il termine sa glorieuse carrière par la merveille qu'on nomme *Guillaume Tell.*

On pouvait croire que toutes les grandes combinaisons de la musique dramatique étaient épuisées, et qu'après Rossini et Weber, si profondément diffé-

rents, une nouvelle transformation du drame lyrique était impossible. On raisonnait sans tenir compte de l'inépuisable fécondité de la nature. On vit apparaître alors un homme patient, au génie profond, doué à la fois d'une imagination puissante et d'une rare finesse d'esprit. Allemand d'origine et par la forte éducation musicale qu'il avait reçue, devenu un peu Italien par sympathie et par entraînement, il est Français par la logique de son intelligence éminemment dramatique. Après quelques années d'épreuves et de tâtonnements, de succès partiels qui lui donnent le sentiment de sa force, il vient à Paris, où l'attiraient les tendances diverses de sa nature, et il se révèle au monde étonné dans une œuvre, *Robert le Diable*, qui produit un immense retentissement. *Les Huguenots, le Prophète* et *l'Étoile du Nord* étendent et fixent sa réputation. Je sais tout ce qu'un goût exclusif et partial peut dire sur le style et la manière souvent compliquée de Meyerbeer. Nous-même nous ne sommes arrivé à la complète intelligence de son œuvre que par un grand désir d'équité, pensant, comme le disait Poussin, que nos *appétits* ne doivent pas seuls juger des beautés de l'art, mais aussi la raison. Parce qu'on se sent naturellement porté vers cette famille de génies délicats et harmonieux qui épurent la réalité par l'idéal et tempèrent la force par la grâce, génies chastes, contenus et vraiment divins, qui se nomment Virgile, Raphaël, Racine, Mozart, faut-il méconnaître les génies mâles

et robustes qui se complaisent dans l'expression de la grandeur, dans la peinture des caractères vigoureux et des passions compliquées, comme Michel-Ange, Shakspeare, Corneille et Beethoven? La première qualité d'un juge ou d'un critique, n'est-ce pas l'impartialité, je veux dire l'impersonnalité qui oublie pour un moment ses affections secrètes, ses prédilections de nature, pour ne voir que ce qui est soumis à son jugement, pour mieux comprendre l'œuvre et l'artiste qui n'appartiennent pas à l'ordre d'idées et de sentiments qui lui sont facilement sympathiques? Quel pauvre esprit serait celui qui, élevé dans l'admiration d'un Titien ou d'un André del Sarto, ne comprendrait pas Rembrandt, ce coloriste puissant, qui aime le fracas des ombres et des lumières, les grands contrastes du clair-obscur, les types plus vigoureux que nobles, et les scènes de la vie bourgeoise d'où il fait jaillir une pensée profonde et l'intérêt dramatique !

Telles sont aussi les qualités de l'œuvre et du génie de Meyerbeer. Il excelle à rendre les contrastes des situations extrêmes, la mêlée et le choc des passions diverses dans un ensemble puissant, à créer des types vigoureux comme ceux de Bertram, de Marcel et de Fidès, qui se gravent dans l'imagination de tous, et qu'on ne peut plus oublier, à remplir ses immenses toiles de fracas, de vie et de lumière. Dans quel drame moderne trouve-t-on un plus beau caractère de femme que celui

de Valentine des *Huguenots*, et une scène plus touchante que le duo du troisième acte avec Marcel : *Ah! l'ingrat ?* Existe-t-il un air plus pathétique que celui de *Grâce* dans *Robert*, un tableau plus poétique et plus nouveau que l'acte des nonnes dans le même chef-d'œuvre ? Je ne dis rien du quatrième acte des *Huguenots*, une des plus belles pages de musique dramatique qui existent; mais le divertissement et la grande scène de l'église du *Prophète*, ainsi que la scène militaire de *l'Étoile du Nord*, ne sont-ils pas le produit d'une imagination plus souple et plus variée qu'on n'est disposé à le croire ? On reproche à Meyerbeer de manquer de mélodie. Il n'a pas sans doute la mélodie de tout le monde, ces lieux communs qui courent les rues, et que les vieux troubadours aiment à répéter en s'accompagnant de leur guitare fêlée. Musicien dramatique avant tout, Meyerbeer pourrait dire avec Gluck à ses contradicteurs : « Si j'ai réussi à plaire au théâtre, j'ai atteint le but que je me proposais, et je vous assure qu'il m'importe fort peu que ma musique déplaise dans un concert ou dans un salon [1]. » Grand tacticien, coloriste plein de relief, Meyerbeer pourrait encore ajouter ces paroles que l'auteur d'*Armide* dit à un ami : « Il faut que vous sachiez que la musique, dans sa partie mélodique, ne possède que peu de ressources. Il est impossible, par la seule succession de

1. *Vie de Gluck*, par Anton Schmid, page 426, etc

notes qui forme le caractère de la mélodie, de peindre certaines passions.... » Voilà ce que les compositeurs d'album et les faiseurs de *canzonette* ne comprennent pas ; mais le public, qui depuis trente ans bientôt applaudit les œuvres de Meyerbeer, n'écoute que l'émotion qu'il éprouve, et laisse aux gazetiers l'esprit qu'ils dépensent à nier la clarté du jour et la puissance d'un si grand maître.

Dans ce siècle de grandes péripéties, de rénovation universelle, où la politique, la poésie, les sciences et les arts ont étendu l'horizon de la vie et reculé les bornes de l'univers, la musique, et particulièrement la musique dramatique, a aussi renouvelé ses formes, élargi ses tableaux, vivifié ses couleurs et multiplié le nombre des caractères. Entre Weber et Rossini, qui ont une manière si différente de procéder et dont l'œuvre immortelle exprime un monde d'idées et de sentiments si opposés, Meyerbeer est parvenu à se créer une personnalité profonde et originale. L'opéra du *Pardon de Ploërmel*, bien supérieur à *l'Étoile du Nord*, est, selon nous, l'ouvrage le plus simple, le plus agréable et le plus franchement mélodique qu'on doive à l'auteur illustre de *Robert* et des *Huguenots*.

Depuis le *Pardon de Ploërmel*, qui a été le grand succès de l'année, on a repris, au théâtre de l'Opéra-Comique, un des meilleurs ouvrages de M. Auber, *Fra-Diavolo*. C'est M. Montaubry qui a joué le rôle principal et, franchement, il ne s'y est pas révélé

sous un jour beaucoup plus avantageux que dans *les Trois Nicolas*. M. Montaubry chante et joue avec une afféterie de mousquetaire vainqueur qui a pu séduire le public de Bruxelles ou de Strasbourg, mais qui n'a pas de chance de réussir à Paris. Nous engageons M. Montaubry à se préoccuper sérieusement de sa tenue, de son style, qui manque de naturel et de variété, et de la souplesse de son organe, qui ne semble pas avoir été soumis à des études régulières de vocalisation. Après *Fra-Diavolo*, dont la musique jeune et piquante ne cesse d'attirer du monde, on a donné un petit acte assez gai, *le Diable au moulin*, dont le succès relatif est dû à la manière leste dont il a été joué par M. Mocker et Mlle Lemercier. La musique du *Diable au moulin*, proprement écrite, est de M. Gewaërt.

Pendant les terribles chaleurs de l'été, l'Opéra-Comique a montré aussi beaucoup de courage pour traverser les mois caniculaires, qui ne sont pas pour les théâtres de Paris la saison des amours. La reprise des *Mousquetaires de la Reine* de M. Halévy, où M. Montaubry ne s'est montré ni plus naturel, ni moins affecté que dans *les Trois Nicolas* d'antique mémoire, a précédé deux petits opéras en un acte : *le Rosier*, de M. Henri Potier, fils du célèbre comédien, et le *Voyage autour de ma chambre*, dont la musique est de M. Grisar, qui a été souvent plus heureux et moins économe de son fluide musical.

Le 22 septembre on a repris aussi à ce bon théâtre de l'Opéra-Comique *le Songe d'une nuit d'été*, opéra en trois actes, de M. Ambroise Thomas. L'ouvrage remonte à quelques années déjà, car la première représentation date du 20 avril 1850, et a servi aux débuts d'une agréable cantatrice, Mlle Lefèvre, qui s'est produite avec bonheur dans le rôle d'Élisabeth. Puisque nous n'avons jamais eu l'occasion de parler de l'opéra de M. Ambroise Thomas, l'un des meilleurs qu'il ait écrits, nous voulons nous y arrêter un instant. Le sujet de la pièce est emprunté à la délicieuse fantaisie de Shakspeare connue sous ce titre : *le Songe de la mi-août*. C'est tout ce que les auteurs du *libretto*, MM. Rosier et de Leuven, ont cru devoir prendre des fictions charmantes du poëte anglais, car du reste ils se sont donné libre carrière pour mêler et brouiller toutes choses jusqu'à l'absurde. Qu'on s'imagine la reine Élisabeth d'Angleterre éprise de Shakspeare, pénétrant pendant la nuit dans un bouge pour avoir le bonheur de contempler de près le poëte qui fait la gloire de son règne et de son pays! Dans cette taverne, qui est fréquentée par les plus grands vauriens de Londres, Élisabeth, suivie d'une dame de compagnie, Olivia, fait la rencontre de sir John Falstaff, personnage bien connu, l'une des plus vigoureuses créations du génie dramatique de Shakspeare. Il se noue là, dans cette taverne bruyante, entre Élisabeth, Olivia, Falstaff et Shakspeare, un

imbroglio de basse comédie qui ne serait toléré sur aucun théâtre d'Angleterre. Après un épisode ingénieux, qui forme tout l'intérêt du second acte, où Shakspeare, exalté par le rêve et la vue d'un magnifique paysage, croit entendre la voix de Juliette, la fille immortelle de son cœur de poëte, l'*imbroglio* se dénoue par une exhortation tendre d'Élisabeth à Shakspeare, de se montrer digne de sa glorieuse mission. Je n'ai pas voulu parler des froides amours d'Olivia et de Latimer, personnages subalternes qui n'ont été mis là que pour donner la réplique et servir d'éléments au compositeur. Après tout, cette pièce absurde, qui s'écoute sans trop d'impatience et qui ne manque pas du vulgaire intérêt qu'on va chercher à l'Opéra-Comique, renferme le germe d'une idée dont un poëte dramatique pourrait tirer grand parti. Nous voulons parler de l'évocation des plus charmantes créations de Shakspeare, au milieu desquelles le poëte, sollicité par la fraction de vérité humaine et d'idéalité qu'il a mise dans chacune d'elles, ne pourrait se décider à faire un choix, hésitant entre Juliette et Desdémone, entre Miranda et Titania, et perdant enfin la faculté d'aimer en face d'un si grand nombre de créatures adorables. Ce serait la confirmation de cette belle pensée : *L'infini nous écrase,* car l'homme n'est fort qu'en limitant ses désirs. Voilà pourquoi don Juan n'a jamais été amoureux.

On fait toujours beaucoup de théories sur la mu-

sique, particulièrement sur la musique dramatique. Il n'y a sortes de divagations qu'en Allemagne surtout on ne se permette à propos de cet art admirable, qui touche à tant de questions délicates, et qui pourtant ne se laisse guère pénétrer que par un très-petit nombre de bons esprits. Rien n'est plus facile que de bâtir des systèmes chimériques et prétentieux sur les œuvres d'un Mozart ou d'un Rossini, de parcourir à vol d'oiseau l'histoire de l'art, de mêler les noms les plus glorieux, et de faire impunément les plus étranges rapprochements, parce que le public, très-ignorant en pareille matière, n'est pas là pour vous contredire ni pour vous redresser; mais rien n'est plus difficile, j'ose l'affirmer de nouveau, que de porter un bon jugement sur une composition de maître, d'en saisir le vrai caractère, et de lui assigner un rang non contestable dans la hiérarchie des œuvres de l'esprit humain. Le succès ne suffit pas pour donner la mesure du mérite durable d'une composition musicale, car je pourrais citer tel opéra, italien, allemand ou français, qui a eu plus de cent représentations sans qu'il en soit resté une note dans la mémoire de la génération suivante. Qui connaît aujourd'hui *la Cosa rara,* de Martini, qui a balancé pourtant le succès des *Nozze di Figaro* de Mozart? C'est un signe certain des temps de décadence que de prétendre exiger d'un art comme la musique ou la peinture des effets d'une fausse profondeur, qu'il n'est pas de son

essence de produire. C'est la forme qui révèle l'esprit et le sentiment qui l'animent, et sans la forme, qui doit avant tout plaire à mes sens, c'est en vain que vous me conviez à réfléchir et à méditer longuement sur un tableau ou sur une partition qui ne renfermerait pas les beautés particulières que j'ai le droit d'y chercher. Défions-nous de ce creux symbolisme de l'Allemagne, qui se paye de si tristes raisons en fait d'art, et qui croit voir partout où il y a de l'obscur, du laid et de l'incompréhensible, une conception supérieure à l'œuvre éclatante de lumière qui parle à tous, est accessible à tous, et qui exprime la vérité à travers la beauté, sans laquelle il n'y a point de beaux-arts, et surtout pas de musique. Je ne vais pas au théâtre pour y suivre un cours de métaphysique, ni pour y méditer sur le gouvernement des empires et les mystères de la Providence; j'y vais chercher un plaisir délicat, un plaisir moral sans doute, mais enveloppé, caché sous les formes attrayantes de la poésie et de l'art. C'est de l'Allemagne, et de l'Allemagne contemporaine, que nous est venue cette théorie abstruse et barbare d'une musique prétendue *spiritualiste*, d'une musique tellement sublime qu'elle dépasserait l'empire des sons, s'il fallait en croire les demi-poëtes de Leipzig ou de Berlin, et qui s'élèverait au-dessus des sens et de l'intelligible! C'est par de telles absurdités qu'on a voulu expliquer certains passages équivoques des dernières compositions de

Beethoven et donner le change sur les productions misérables des mauvais imitateurs de ce génie grandiose. Dirai-je toute ma pensée? je commence à secouer le poids trop lourd de la fausse profondeur de l'esthétique allemande, et j'en suis arrivé à préférer une page limpide et saine de Descartes ou de Pascal au pathos nébuleux des panthéistes d'outre-Rhin.

Pour qu'un opéra mérite d'être rangé parmi les vrais chefs-d'œuvre de l'art, il faut qu'il satisfasse à deux conditions essentielles : que la musique soit empreinte du caractère général de la fable à laquelle on l'a appropriée, qu'elle exprime les nuances des personnages dominants, qu'elle peigne la lutte des grandes passions par les moyens qui lui sont propres, qu'elle s'adapte enfin aux lois de la vraisemblance et de la logique dramatique, sans jamais oublier qu'elle est une poésie et qu'elle ne peut descendre à des imitations matérielles trop prolongées sans y perdre son prestige et compromettre sa puissance sur le cœur et l'imagination des hommes. Cette première condition de vérité générale une fois remplie, et ce n'est pas la plus difficile, il reste la musique pure, la beauté du langage, l'élégance des formes, la simplicité des moyens, la délicatesse des détails, la noblesse des mélodies, la richesse du coloris et de l'instrumentation, tout ce qui concourt à l'illusion dramatique, mais qui survit à la représentation, le style enfin, qui fait vivre une composition musicale

comme il fait vivre un poëme, et qui constitue le charme éternel des chefs-d'œuvre. Le drame le plus émouvant, la conception lyrique la plus puissante et la plus fortement charpentée au théâtre, ne sont que des œuvres d'un ordre inférieur sans le style qui les consacre, et qui seul leur assure l'admiration de la postérité. Qu'on lise la partition de *Don Juan*, celles des *Nozze de Figaro*, du *Freyschütz*, d'*Oberon*, même la *Vestale* de Spontini, qui n'était pourtant pas un grand musicien, et, sous la lettre morte de ces beaux drames, si vivants sur la scène, on trouvera une poésie musicale tour à tour forte, puissante, exquise, profonde, avec la seule profondeur qu'il convienne aux beaux-arts de révéler, celle du sentiment et de la grâce. Soyez philosophe si vous voulez, mais soyez-le en artiste créateur, comme Poussin, en parlant la langue des dieux.

Veut-on un exemple éclatant de la doctrine que nous soutenons ici, de ce qu'on a le droit d'exiger d'une composition dramatique pour être classée parmi ces rares chefs-d'œuvre qui plaisent aux savants comme aux ignorants et qui font époque dans l'histoire de l'art? Allez voir *Guillaume Tell*, la merveille de notre temps. Dès l'ouverture, qui est un vrai tableau aussi clair que le jour, aussi transparent que la lumière, aussi coloré que la nature où se passe l'action, vous êtes averti du caractère de la fable qui va se dérouler devant vous,—un drame héroïque et

pastoral où domine le sentiment divin de l'amour de la patrie, et le poëte vous dit cela dans une langue admirable qui charme immédiatement les oreilles les plus inexpérimentées, qui saisit l'imagination et vous dispose à l'attendrissement. Puis vient cette introduction colossale où mille épisodes se croisent et s'entre-croisent sans que le discours musical s'épuise ou s'interrompe jamais, vaste kermesse où éclate le coloris de Rubens avec une distinction de formes que n'a jamais connue le peintre flamand. Ai-je besoin de citer toutes les beautés de ce merveilleux chef-d'œuvre, le duo d'Alnold et de Guillaume, si vigoureux, si mélodique et toujours musical, l'air de Mathilde, *Sombres forêts*, d'où s'exhale un sentiment exquis de la nature sereine et lumineuse comme la comprend un poëte du Midi, et le duo qui suit entre les deux amants, d'une tendresse si chaste et si profonde? De l'avis de tous les musiciens et de tous les connaisseurs, il n'existe rien au théâtre qu'on puisse comparer au second acte de *Guillaume Tell* sous le double rapport de la vérité dramatique et de la beauté musicale. C'est une chose étonnante que ce chœur où les enfants de la Suisse jurent de vivre libres et d'exterminer les traîtres qui se trouveraient parmi eux, et quant au trio pour trois voix d'hommes, que tout le monde connaît, je ne crois pas qu'il y ait un morceau de musique dramatique où l'expression pathétique ait été poussée plus loin sans jamais oublier la

beauté de langage qu'il convient à l'art de parler toujours. Le trio de *Guillaume Tell* peut être mis à côté du trio des masques de *Don Juan*. Je ne poursuivrai pas cette aride nomenclature des beautés de *Guillaume Tell*, que tout le monde sait par cœur. Un jour peut-être essayerai-je un travail plus complet sur le créateur de tant de chefs-d'œuvre. Prenez seulement la partition de *Guillaume Tell* réduite aux simples proportions d'un accompagnement de piano, c'est-à-dire dépouillée du coloris de l'instrumentation, du prestige de la mise en scène, et de tous les accessoires puissants d'une bonne exécution. Vous serez encore plus émerveillé de voir de près ces mélodies limpides, larges, simples et vigoureuses, qui vivent de leur propre vie, accessibles à toutes les voix, intelligibles à tout le monde, ces duos, ces chœurs, ces morceaux d'ensemble d'une construction si nette, d'une harmonie si neuve, si pittoresque et si naturelle, et ces modulations admirables qui naissent instantanément du développement de l'idée dont elles ravivent les contours, et qui ne sont pas un froid artifice de l'impuissance qui change de ton, parce qu'elle ne peut changer de thème. Lorsqu'une grande composition dramatique peut subir impunément cette contre-épreuve de l'art pur, et qu'après avoir ému la foule assemblée dans un théâtre, elle renferme assez de vitalité intérieure pour charmer le connaisseur isolé et répandre partout le sentiment qui la pénètre,

c'est la marque indélébile d'un vrai chef-d'œuvre. *Joseph* de Méhul, *la Dame blanche*, *le Pré aux Clercs*, *Zampa*, *le Domino noir*, *Fra Diavolo*, et presque toute l'œuvre ingénieuse et piquante de M. Auber, sont, à des degrés différents, des compositions musicales assez pures et assez vivaces pour se passer du prestige de la représentation. La vérité dramatique, dont on est si jaloux de nos jours, n'est après tout qu'une qualité secondaire dans un drame lyrique, sans la beauté, l'abondance et l'originalité des idées purement musicales, qui seules classent et consacrent les chefs-d'œuvre.

J'ai connu un professeur de chant qui lisait les Pères de l'Église et la *Somme* de saint Thomas pour faire croire aux imbéciles et aux demi-connaisseurs qu'il y puisait des inspirations propres à l'éclairer dans sa haute mission. S'il avait su son métier, il n'aurait pas eu recours à de pareils stratagèmes. Qu'on se rassure donc : pour créer des chefs-d'œuvre dans les arts et dans la poésie, il n'est pas absolument nécessaire de savoir lire *la Mécanique céleste* de Laplace, il suffit d'avoir le génie de Mozart, de Weber ou de Rossini.

J'ai été entraîné à ces considérations pour répondre à d'étranges théories qui s'agitent depuis quelque temps dans certains journaux allemands sur le caractère qu'il conviendrait d'imprimer au drame lyrique dans l'avenir. C'est un signe certain des époques de

décadence, lorsqu'on voit les esprits se payer d'arguments fallacieux, et aller chercher en dehors des lois constitutives de l'art les principes de sa grandeur et de son développement. On ne s'imagine pas tout ce qu'on imprime de nos jours sur la musique! M. Fétis ne s'est-il pas donné la peine de réfuter longuement un petit ouvrage sur « la musique au point de vue moral et religieux, » où l'on démontre que, pour devenir un grand compositeur, il faut être d'abord un bon catholique et croire au mystère de la sainte Trinité? M. Richard Wagner a fait plus de mal à l'Allemagne par les sophismes de sa prétendue doctrine sur la musique de l'avenir que par la représentation de ses ouvrages, dont on peut discuter le mérite. La propension de notre temps est de s'exagérer l'importance de la volonté et du labeur dans les œuvres de l'art, de prêter au génie créateur des préoccupations dont il n'a que faire, et de préférer en toutes choses la vérité à la beauté, les émotions que procure le drame à la sereine béatitude que nous fait éprouver l'expression de l'idéal. Quant à moi, mon siége est fait depuis longtemps, et, sans méconnaître la nécessité du changement dans les œuvres et les manifestations de l'esprit, je donnerais toutes les profondes laideurs qu'on applaudit dans quelques théâtres lyriques pour une inspiration divine comme *Voi che sapete* de Mozart ou *Assisa al piè d'un salice* de Rossini.

Je reviens à l'opéra de M. Ambroise Thomas, *le*

Songe d'une nuit d'été, dont l'ouverture n'est pas un chef-d'œuvre, surtout si on la compare à l'admirable morceau de symphonie que Mendelssohn a composé sur le même sujet. Des effets ingénieux, d'une sonorité un peu recherchée, précèdent un thème qui manque de caractère et surtout de coloris ; mais le chœur de l'introduction est franc, ainsi que les couplets que chante Falstaff en entrant dans la taverne de la Sirène : *Allons, que tout s'apprête!* Le chœur et la marche des rôtisseurs ont cette même qualité de rondeur que n'offrent pas toujours les idées musicales de M. Ambroise Thomas. Le duo des deux femmes est un joli nocturne, fort habilement écrit pour les voix, et, quant au trio qui vient après, entre Falstaff, la reine Élisabeth et sa suivante Olivia, il renferme de jolis détails qu'on voudrait voir encadrés dans une idée mère plus saillante. Le dialogue s'alanguit parfois, et laisse désirer une instrumentation plus nourrie et plus cursive. Ce trio, fort difficile à bien rendre, est suivi d'un chœur bachique auquel s'enchaînent des couplets chantés par Shakspeare, qui ont de l'entrain. Un chœur, une jolie romance de ténor, chantée par Latimer, et le finale, où l'on remarque le chant de Shakspeare :

Je trouve au fond du verre,

qu'on dirait une phrase de ce pauvre et regrettable Monpou, la cavatine de la reine, et quelques mesures

d'une harmonie délicate vers la conclusion, sur une marche chromatique de la basse (*sol*, *fa* dièze, *fa* naturel, etc.), terminent heureusement et pleinement le premier acte.

Le second acte, beaucoup plus riche que le premier en morceaux distingués, commence par un beau chœur des gardes-chasse du parc de Richmont, où se passe la scène. Ce chœur, devenu populaire, rappelle bien un peu celui d'*Euryanthe* de Weber, mais sans rien perdre de son prix. Je passe rapidement sur un air de basse de Falstaff, pour signaler le duo entre Falstaff et Latimer, et surtout les stances que chante Shakspeare, qui, au spectacle d'une belle nuit d'été, évoque son imagination ravie. Il y a beaucoup de charme dans cette espèce d'incantation poétique. Le duo pour ténor et soprano entre Shakspeare et la reine, qui lui apparaît voilée sous la forme idéale de Juliette, est un morceau scénique plein de vigueur et d'heureux contrastes, qui prépare fort bien le finale. Au troisième acte, on remarque l'air de bravoure que chante encore Élisabeth, auquel nous préférons de beaucoup la jolie rêverie dont la reine berce le génie de son grand et malheureux poëte.

La partition dont nous venons de signaler rapidement les parties saillantes est l'œuvre d'un musicien habile et studieux qui respecte et honore son art. Le style de M. Ambroise Thomas, qui ne brille peut-être pas par une extrême originalité, ne manque ni

de vigueur ni de délicatesse, et semble accuser l'influence de deux maîtres qui n'ont entre eux aucun rapport, de Weber et surtout de M. Auber, dont l'auteur de *Mina*, du *Caïd* et du *Songe d'une nuit d'été* reproduit volontiers, mais sans servilité, les formes d'accompagnement. Son instrumentation, généralement soignée, vise au coloris, mais avec mesure; elle est nourrie d'une harmonie toujours recherchée qui circule librement à travers la variété des timbres, dont M. Ambroise Thomas n'abuse pas, quoique cela lui arrive cependant. Il y a comme un rayon de grâce et d'hilarité italiennes dans l'imagination de M. Ambroise Thomas, qui se sent attiré bien souvent vers l'école allemande, dont il connaît et apprécie les inspirations puissantes. On ne saurait donc parler avec trop de respect d'un musicien comme M. Ambroise Thomas, qui, sans atteindre aux hauteurs du génie, soutient avec éclat les traditions d'une bonne école.

Le Songe d'une nuit d'été est assez bien rendu par les artistes de l'Opéra-Comique. M. Crosti joue et chante le rôle de Falstaff, écrit dans l'origine pour M. Battaille, avec entrain et beaucoup de brio. Sa voix de baryton manque de profondeur, mais elle est facile, et l'artiste la dirige avec goût. Le rôle très-important de Shakspeare, qui fut une véritable création de M. Couderc, est rempli par M. Montaubry avec plus de bonne volonté que de succès. Cet artiste, qui a une physionomie agréable, une jolie voix de ténor et

du talent, n'est pas encore parvenu à se débarrasser d'une certaine affectation qui gâte et neutralise ses meilleures qualités. On dirait que M. Montaubry ne comprend pas trop ce qu'il dit, et qu'il a plus de chaleur fébrile que de véritable émotion. Aussi manque-t-il la plupart de ses effets, sans qu'on puisse lui refuser pourtant une juste part d'éloges pour ses efforts. Le véritable intérêt de la reprise du *Songe d'une nuit d'été*, c'était l'apparition d'une nouvelle cantatrice dans le rôle d'Élisabeth. Mlle Montrose est une jeune et jolie personne qui appartient à la famille du comédien intelligent qui, pendant des années, a brillé sur le Théâtre-Français. De très-beaux yeux, une physionomie intéressante et une bouche un peu sérieuse, font de Mlle Montrose une femme charmante qui dispose immédiatement le public en sa faveur. Sa voix est un soprano aigu, d'une étendue de deux octaves, qu'elle parcourt avec intrépidité par une vocalisation sûre et vigoureuse qui pourrait être plus homogène. Cette voix, atteinte un peu dans sa fraîcheur par des travaux opiniâtres et peut-être excessifs, demande à être ménagée. Comme tous les élèves de M. Duprez, Mlle Montrose possède certaines qualités de style qui ne sont pas communes : de l'élan, beaucoup d'ardeur, une fiévreuse impatience d'atteindre le but, et plus de vigueur que de charme. Elle chante avec intelligence, mais avec un peu trop d'effort, et sa respiration haletante aurait besoin d'être contenue et

dirigée avec plus d'économie. Quoi qu'il en soit de nos petites chicanes et d'autres encore que nous pourrions y ajouter, le succès de Mlle Montrose a été instantané et réel, et le public lui a fait un accueil de bon augure. Lorsque Mlle Caroline Duprez, aujourd'hui Mme Vandenheuvel, débuta au Théâtre-Italien, le 21 janvier 1851, nous terminions notre appréciation par ces paroles, qui peuvent être appliquées à Mlle Montrose : « Élève d'un grand artiste, elle est entrée dans la carrière des arts sous les plus favorables auspices. Elle n'a eu qu'à apparaître pour conquérir sa place et pour se faire proclamer de la race des prédestinés. Qu'on la ménage, cette plante délicate, qu'on épargne les trop vives secousses à ce tempérament nerveux qui tressaille au moindre contact et qu'on ne puisse pas dire un jour de cette jolie personne :

.... Elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin !

La Pagode, opéra insipide en deux actes de M. Saint-Georges, a été donnée au théâtre de l'Opéra-Comique le 26 septembre pour le plus grand ennui de ceux qui l'ont écoutée. La musique, d'une déplorable facilité, est de M. Fauconnier, compositeur belge, assure-t-on, qui doit ce tour de faveur à la protection d'un haut personnage. Pauvres compositeurs français, personne ne vous protége, vous qui, après avoir fait

le voyage de Rome, où vous avez été envoyés par la munificence de la nation, vous promenez en long et en large sur le boulevard des Italiens en vous écriant, comme ce Spartiate dont parle Plutarque: « Heureux mon pays, qui peut se passer de mes talents! » Pourquoi aussi n'êtes-vous pas nés à Bruxelles, à Namur, à Naples, à Florence, à Gotha, partout enfin, hormis sur cette belle et bonne terre de France, si hospitalière aux étrangers?

Cependant, malgré la *Pagode*, on a repris, le 15 octobre, le *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, après une suspension volontaire de plusieurs mois. Nous n'avons point à revenir sur une œuvre que nous avons longuement appréciée, et dont le succès est désormais un fait consacré. A Londres comme à Paris, on a rendu grandement justice à la nouvelle production d'un maître dont on peut ne pas approuver toutes les tendances, mais qui possède incontestablement la première qualité qu'on exige au théâtre, le don d'intéresser et d'émouvoir la foule assemblée. Nous faisons toujours nos réserves sur l'ouverture, que nous trouvons trop longue, trop compliquée d'incidents minutieux, manquant de clarté et d'unité d'effet; d'autres morceaux, tels que le trio qui termine le second acte, pourraient être l'objet de quelques observations semblables. Ce qui est certain et ce que nous nous plaisons à redire, c'est que le *Pardon de Ploërmel* est l'ouvrage le plus

facile et le plus mélodique qu'ait produit l'auteur illustre de *Robert* et des *Huguenots*. L'exécution est encore meilleure qu'elle ne l'était dans l'origine. M. Faure, surtout, chante et joue d'une manière remarquable le rôle difficile et fatigant d'Hoël, et quant à Mme Cabel, sa voix n'a rien perdu de la trempe solide qui la caractérise. Tout va donc pour le mieux, et Meyerbeer fera bien de retourner maintenant sur le grand théâtre de ses succès.

Le 30 novembre l'Opéra-Comique a donné la première représentation d'un nouvel ouvrage en trois actes, *Yvonne*, qui ne me semble pas destiné à fournir une longue carrière. C'est un véritable drame, comme l'indique l'affiche, un drame sans le petit mot pour rire et dont M. Scribe, l'auteur du libretto, a puisé le sujet dans l'histoire de la Vendée, dans la lutte des *bleux* et des *blancs*, des républicains et des royalistes. C'est une vieille donnée qui a été traitée bien des fois par les auteurs dramatiques, par les romanciers et par M. Scribe lui-même. Ce mélodrame sombre où domine le caractère d'une vieille fermière, *Yvonne*, qui ne cesse de se lamenter, de pousser des cris et de nous fatiguer de sa douleur maternelle, n'a inspiré à M. Limnander qu'une partition lourde, trop longue et dépourvue d'idées. M. Limnander est pourtant un compositeur qui ne manque pas de talent, qui a rencontré dans son premier ouvrage, *les Montenegrins*, quelques chants heu-

reux. Nous sommes forcé d'avouer que dans l'opéra nouveau M. Limnander a subi la triste influence du sujet qu'il a choisi et que, malgré un certain nombre de morceaux plus ou moins bien venus, *Yvonne* ne saurait conjurer longtemps l'ennui qu'elle inspire. L'exécution n'aura pas peu contribué au triste sort du nouvel ouvrage de M. Limnander. Mlle Wertheimber a fait de louables efforts pour surmonter les difficultés du personnage larmoyant de la fermière *Yvonne*; mais, excepté M. Jourdan, qui chante avec goût une ou deux romances du rôle de *Jean* dont il est chargé, tout le reste du personnel, composé de premiers prix du Conservatoire, est de la plus triste médiocrité.

On peut se demander si cet état de choses durera longtemps à l'Opéra-Comique. Ce théâtre aimé du public qui possède un si riche répertoire, ne trouvera-t-il pas un administrateur intelligent qui connaisse le prix des charmants chefs-d'œuvre qui sont sous sa main? Je sais que les temps sont durs pour les théâtres et surtout pour les théâtres lyriques, et qu'il n'y a pas un homme à qui on puisse confier, sans trembler, un ouvrage en trois actes. Beaucoup de talents et peu d'idées, de grandes ambitions sans fécondité et sans grâce, des compositeurs habiles et pas un vrai musicien, telle est la situation où se trouve l'art musical en France depuis une vingtaine d'années. C'est une raison de plus pour un théâtre comme celui de l'Opéra-Comique d'exploiter son

riche patrimoine et d'avoir recours aux œuvres du passé, qui, bien interprétées, obtiendraient le succès du *Déserteur*, de *Richard*, de *Joseph*. Avisez donc, et surtout ne portez pas la main sur des chefs-d'œuvre immortels qui n'ont pas été écrits pour le théâtre éminemment national qui vous est confié.

III

THÉÂTRE-ITALIEN.

Réflexions sur le Théâtre-Italien et l'histoire de la musique. — Reprise de *Semiramide*, de Rossini. — Mme Penco dans le rôle de Sémiramide. — *Marta*, de M. de Flotow. — Massacre du *Don Juan* de Mozart. — Massacre de l'*Otello* de Rossini. — M. Tamberlick. — *Poliuto*, de Donizetti.— *Il Giuramento*, de Mercadante. — *La Traviata*, de M. Verdi. — M. Gardoni. — *L'Italiano in Algieri*, de Rossini. — Débuts de Mme Dottini dans *Rigoletto*, de M. Verdi. — M. Mario et Mme Grisi à Madrid. — Début de M. Merly dans le rôle d'Assur de la *Semiramide*, de Rossini. — Rentrée de Mme Borghi-Mamo. — *Un curioso accidente.*

Le Théâtre-Italien est l'un des ornements de la vie parisienne. S'il n'existait pas, il faudrait l'inventer pour maintenir dans le public et parmi les artistes le goût de la véritable musique vocale, dont l'Italie est encore la source la plus abondante. Sans vouloir médire du siècle où j'ai le bonheur de vivre, et dont je préfère l'esprit de justice et de liberté à toutes les fausses grandeurs du siècle de Louis XIV, je ne m'abuse pas, cependant, sur les tendances qui nous entraînent vers un monde compliqué d'intérêts positifs, loin des douces fictions de l'idéal, de la sim-

ple et naïve beauté de l'art et de la nature. Nous sommes disposés à voir avec indulgence toutes les formes qui révèlent l'ingéniosité de l'esprit, tout ce qui porte témoignage de la puissance du labeur et de la volonté humaine, et cette admiration facile, dans un ordre de faits où il n'y a que l'excellent qui compte, nous conduit à l'indifférence pour les choses simplement belles qui se présentent à nous comme la lumière ou la fleur des champs.

Grimm, dont l'esprit valait mieux que le caractère, a dit excellemment de ces admirations faciles qui, de son temps déjà, étaient le signe d'une grande altération du goût public : « Quand on est en état de sentir la beauté et d'en saisir le caractère, franchement on ne se contente plus de la médiocrité, et ce qui est mauvais fait souffrir et vous tourmente à proportion que vous êtes enchanté du beau. Il est donc faux de dire qu'il ne faut point avoir de goût exclusif, si l'on entend par là qu'il faut supporter dans les ouvrages de l'art la médiocrité, et même tirer parti du mauvais. Les gens qui sont d'une si bonne composition n'ont jamais eu le bonheur de sentir l'enthousiasme qu'inspirent les chefs-d'œuvre des grands génies, et ce n'est pas pour eux qu'Homère, Sophocle, Raphaël et Pergolèse ont travaillé. Si jamais cette indulgence pour les poëtes, les peintres, les musiciens, devient générale dans le public, c'est une marque que le goût est absolument perdu.... Les gens

qui admirent si aisément les mauvaises choses ne sont pas en état de sentir les belles. » Jamais ces paroles, échappées à Grimm au milieu du XVIIIe siècle, n'ont été plus vraies que de nos jours. Où est l'homme de courage, aux doctrines solidement assises, qui sache résister à l'entraînement des succès factices, et qui, à ses risques et périls, ose appliquer à des œuvres médiocres, qui excitent les transports de la foule, une parole sévère déduite de principes immuables? Ne voyons-nous pas au contraire de rares esprits parvenus à la maturité du talent et à tous les honneurs auxquels ils ont droit de prétendre, faire de lâches concessions à cette jeunesse abâtardie qui s'élève autour de nous, et qui déjà produit une littérature digne de ses mœurs et de l'idéal où elle aspire? Courtisans de la puissance et du succès, ces sophistes ingénieux, qui ont tout analysé, ont perdu dans cette anatomie microscopique des infiniment petits le sens de la vraie beauté et le courage de la défendre, quand ils l'aperçoivent dans des œuvres modestes qui ne leur sont pas recommandées par la faveur du public ou du pouvoir. Ce n'est pas l'esprit qui fait défaut de notre temps, c'est le courage moral, c'est cette intrépidité de la conscience qui affirme quand même le beau et le juste qui passent devant elle, et dont elle réfléchit les images. Or il n'y a pas plus de critique sans un amour ardent et exclusif pour les belles choses qu'il n'y a de justice avec les âmes

molles et timorées qui reculent devant l'application du droit rigoureux. Sans doute il est plus aisé de bien juger les actes qui sont du ressort de la loi morale que de classer et d'apprécier avec équité les œuvres de l'intelligence qui s'adressent au goût. En musique surtout, rien n'est plus rare qu'un bon jugement porté sur les compositions contemporaines. Nous avons l'air de soutenir un paradoxe en disant que l'art musical est celui qui exige le plus de connaissances réelles et de délicatessse dans le sentiment de la part du critique qui tient à ne pas donner son impression individuelle pour un jugement délibéré. Les procédés du métier sont très-compliqués en musique, et ont une influence considérable sur le mérite et la durée d'une composition qui semble être le produit spontané d'une conception immaculée. Enfin, dans aucune partie de la critique, il n'est aussi nécessaire ni aussi difficile de connaître les origines et les monuments qui ont précédé et préparé les œuvres contemporaines, en sorte que c'est surtout dans l'art musical qu'il convient de dire avec Bacon : *Veritas filia temporis, non auctoritatis ;* ce qui veut dire que *la beauté musicale est fille de la tradition* plus qu'on n'est disposé à le croire généralement.

On peut diviser les compositeurs en deux grandes familles, auxquelles se rattachent de près ou de loin tous les maîtres dont l'histoire a conservé le nom. L'une comprend les cinq ou six génies de premier

ordre, tels que Sébastien Bach, Haydn, Mozart, Beethoven et Rossini, chez lesquels le fluide musical, si je puis m'exprimer ainsi, est à l'état pur, il fait partie de l'être, il circule comme le sang dans les veines, il rayonne comme la lumière, il s'épanche abondamment et sans efforts sur les moindres objets qui en provoquent le rejaillissement. Ils sont parce qu'ils sont, ils chantent comme ils respirent, et, quels que soient la différence originelle de leur inspiration et le caractère particulier de l'œuvre accomplie, ils ont cela de commun, ces génies prédestinés, que la musique est le verbe de leur âme, leur essence, et que seuls ils peuvent s'écrier avec le psalmiste : *Exsurge, gloria mea, exsurge, psalterium et cithara.* Dans l'autre famille se rangent les compositeurs dramatiques, tels que Hændel, Gluck, Weber, Spontini, Meyerbeer, et leurs proches, chantres vigoureux des passions humaines, dont ils aiment les complications, mais chez lesquels la musique proprement dite n'est qu'un élément subordonné du génie dramatique. En dehors de la situation contrastée qui excite leur fantaisie, en l'absence des caractères qui posent devant eux et dont ils se plaisent à fixer les linéaments, les génies essentiellement dramatiques dont nous venons de parler perdent une grande partie de leur virtualité musicale, et, comme Antée, leur inspiration s'amoindrit en quittant le sol de la réalité. Il y a sans doute des nuances intermédiaires entre ces deux grandes

familles de compositeurs, et je ne prétends pas soutenir que les génies en qui surabonde le fluide musical soient impropres à la peinture des passions : Mozart et Rossini ont largement prouvé le contraire. De même on peut signaler, parmi les compositeurs essentiellement dramatiques, des génies plus ou moins abondants qui touchent, par certaines qualités lyriques, à la famille des musiciens purs, — Weber par exemple. Du reste la nature est si fertile dans ses combinaisons qu'il est toujours téméraire de limiter sa puissance de création.

L'école française tout entière n'a guère produit que des compositeurs dramatiques plus ou moins féconds, parmi lesquels on distingue Méhul, M. Auber, et surtout Hérold, qui, par une inspiration élevée et riche en ses manifestations, se rapproche à la fois de Weber et de Rossini. L'Italie, plus fortement douée que la France, n'a pourtant donné le jour qu'à de mélodieux interprètes des sentiments du cœur, à d'aimables et doux génies qui se sont servis de la parole et d'une fable dramatique comme d'un thème à leurs divins concerts. Les trois plus grands musiciens de la patrie de Dante et de l'Arioste sont Palestrina, Jomelli et Rossini, qui, seul, est de la grande famille des génies purs,

Che spande di cantar si largo fiume.

C'est à l'Allemagne qu'appartiennent les souverains

créateurs de la poésie musicale, et aucun pays du monde ne peut disputer la supériorité à celui qui a enfanté Beethoven, Mozart, Haydn, Sébastien Bach, et puis Weber et Mendelssohn. On voit, par cette rapide incursion dans le domaine de l'histoire, que nous avons de quoi choisir parmi les élus à l'éternelle béatitude; mais il ne suffit pas de prononcer des noms, si on ne connaît pas les œuvres qui s'y rattachent, et ce sont précisément les œuvres de l'art musical qu'il est difficile d'apprécier à travers la lettre morte d'une écriture compliquée. Je maintiens de plus qu'on n'a la pleine intelligence d'un homme de génie, qu'en remontant à la source de sa tradition, qui n'est pas toujours simple et à fleur de terre. Rossini, par exemple, procède à la fois de Cimarosa, d'Haydn et de Mozart; Beethoven, de Mozart et d'Haydn. Mozart est le fils du père de la symphonie et de l'école italienne, quoiqu'en disent les Allemands. Haydn procède d'Emmanuel Bach, selon son propre aveu, et du vieux Sammartini, dont le nom est à peine connu; le grand Sébastien résume dans son œuvre immense les travaux des organistes et des maîtres obscurs de son pays, tels que Jean Eccard, Stobaeus, Henri Albert, élève d'Henri Schütz, etc. etc., dont il refond les idées, et prépare, avec ces éléments nouvellement élaborés par sa puissante main, l'âge d'or des grands musiciens allemands. Dans l'art de Mozart et de Rossini, de Gluck et de Meyerbeer, l'inspiration

du génie n'est pas, on le voit, un fait isolé du temps et des écoles qui en ont préparé l'éclosion.

Un de ces beaux diseurs qui traitent la musique comme ils traitent les femmes, pensant que plus elle est jeune, et mieux elle vaut, nous aborda un jour le sourire sur les lèvres. « Bonjour, philosophe, nous dit-il avec une charmante désinvolture, comment se portent la musique et les musiciens, que vous maltraitez si rudement? — La musique va assez mal, lui répondis-je, mais les musiciens se portent bien, et il n'y a pas à craindre que de nos jours, ils meurent de misère ni d'un excès de modestie. — Tant mieux, morbleu, il faut que tout le monde vive, et vive bien, et la modestie est aussi passée de mode que la musique de Mozart, qu'on vous reproche de trop admirer. — Mozart, répondis-je, mérite bien qu'on souffre un peu le martyre pour défendre sa glorieuse mémoire, et l'on peut dédaigner les attaques de ceux qui ne sont pas dignes de le comprendre. — Là, là.... me dit-il en riant, n'allez-vous pas croire que je parle sérieusement, et que je partage l'opinion de vos contradicteurs? mais en quoi je suis un peu de leur avis, c'est que vous êtes trop sévère dans vos jugements, et que, pour un homme d'esprit, vous avez le tort de vous fâcher pour des chansons. Que diable! laissez donc débiter de mauvaises notes comme on débite du mauvais vin; la France et l'Europe ne s'en porteront pas plus mal pour cela! — Et le pu-

blic? lui répondis-je timidement. — Le public est une abstraction, me dit-il, aussi ingrate et aussi vaine que la république. — Mais l'art, que deviendra-t-il? — Autre abstraction de philosophe allemand. Je ne connais que des compositeurs et des artistes qui exécutent leur musique; hors de là, tout est chimère. Servez les maîtres et les cantatrices qui vous en seront reconnaissants, et laissez les vaines disputes d'école aux professeurs du Conservatoire, qui ne peuvent pas faire mieux. — Savez-vous, repris-je avec calme, quel nom vous portiez il y a deux mille ans passés? — Je n'ai garde, me dit-il, d'aller chercher mon origine si loin; mon règne est de ce monde, et voilà pourquoi j'aime les chansons que vous dédaignez si fort. — Vous vous appeliez Gorgias. — Et vous, me dit-il, quel était votre nom en cet âge d'innocence que je suis indigne de connaître? — Je ne sais trop, répondis-je, j'étais probablement confondu parmi les auditeurs obscurs qui admiraient la dialectique forte et pénétrante avec laquelle Socrate battait les sophistes et dégageait de leurs misérables arguties les principes éternels du vrai, du juste et du beau; c'est sans doute la raison qui me fait tant aimer Mozart, Weber, Rossini et tant d'autres musiciens de génie ou d'esprit qui remplissent l'histoire de l'art. »

Cependant, on a repris au Théâtre-Italien, le 4 janvier 1859, la *Semiramide* de Rossini, avec Mme Penco dans le rôle formidable de la reine de Babylone,

Mme Alboni dans celui d'Arsace, et un nouveau venu, M. Badiali, qui s'est chargé de la partie d'Assur sans en être écrasé, bien au contraire, en sorte que le succès de la représentation n'a pas été trop au-dessous de l'attente des gens difficiles, lesquels, ayant beaucoup vécu, ont beaucoup entendu et beaucoup retenu, hélas!

Le sujet de *Sémiramis* a été bien souvent traité par les maîtres de l'ancienne école italienne. Jomelli d'abord a écrit, vers 1753, un opéra de ce nom, puis est venu Gyrowetz, un compositeur bohême qui a joui pendant sa vie d'une grande célébrité, et dont la *Sémiramide*, écrite pour le Théâtre-Italien de Londres dans les dernières années du XVIIIe siècle, a eu du retentissement. Portogallo a composé à Lisbonne, en 1802, un opéra de *Semiramide* pour la voix splendide de la Catalani, qui a colporté dans toute l'Europe un air bien connu : *Son regina.* Dans la même année, le 4 mai 1802, un savant musicien français, Catel, faisait représenter sur la scène de l'Opéra une *Sémiramis* en trois actes, dont le succès d'estime n'est pas oublié. De tout cela, le public ne connaît guère que le chef-d'œuvre que Rossini a composé à Venise en 1823 pour sa femme, autrefois Mlle Colbran, pour la Mariani, dont la voix de contralto égalait la beauté de l'artiste, et pour Galli, qui a créé le rôle d'Assur, de Fernando dans *la Gazza ladra*, et de Mustapha dans *l'Italiana in Algieri*. La *Semiramide* fut donnée à Paris pour la pre-

mière fois en décembre 1825, et toutes les grandes cantatrices s'y sont produites depuis dans les deux rôles importants de soprano et de contralto. Mme Pisaroni a débuté dans le rôle d'Arsace le 26 mai 1827, avec Mme Sontag, qui chantait celui de Sémiramis. Les amateurs n'ont pas oublié l'effet prodigieux de ces premiers mots du récitatif d'Arsace, à son entrée en scène : *Eccomi al fine in Babilonia!* Mme Pisaroni, en les articulant avec une puissance de style qui était toute nouvelle pour les oreilles françaises, fit tressaillir la salle entière. Les défenseurs du progrès dans les arts, qui n'étaient pas plus intelligents alors qu'ils ne le sont aujourd'hui, ne se doutaient pas que Mme Pisaroni était l'élève d'une savante école de chant qui avait existé avant Rossini. Mme Malibran, dans son ardeur de conquêtes, a chanté tour à tour la partie de Sémiramis et celle d'Arsace jusqu'en 1832, époque où Mlle Grisi prit possession de ce magnifique rôle de la reine de Babylone, dont elle a été la personnification la plus splendide, car pour la femme qui doit représenter au théâtre un personnage comme Sémiramis ou Armide, c'est presque une nécessité de répondre à l'imagination du public par une stature élevée et la beauté des formes. Mlle Grisi remplissait alors toutes les conditions d'un rôle aussi difficile. La partition de *Semiramide*, le dernier opéra que Rossini a écrit en Italie, est trop connue pour que nous ayons besoin d'en signaler les beautés diverses. Cependant,

comme nous avons entendu prononcer à cette occasion les mots de *formes vieillies* par quelques représentants superbes de l'idée du progrès, et que l'intelligence du public lui-même nous a paru n'être plus à la hauteur du chef-d'œuvre qu'on livrait à son appréciation, on nous permettra quelques observations sur un sujet qui en vaut certes la peine.

C'est un lieu commun de dire que toute manifestation des sentiments et de la pensée de l'homme porte nécessairement la trace du temps et du coin de terre où il s'agite. Quelle que soit la puissance créatrice du génie, celui-ci ne peut se soustraire ni à la loi de succession qui pèse sur toutes choses, ni au milieu qui l'enveloppe de toutes parts. Comme les plantes et le chêne le plus vigoureux, le génie, aussi bien que les plus simples des mortels, vit, comme on dit vulgairement, de l'air du temps, et se nourrit des sucs de la terre où il a pris racine. Le génie n'est point une force absolue qui produise partout et toujours les mêmes phénomènes ; il est une résultante de l'inspiration individuelle, du pays et du siècle qui l'ont suscité. Transportez, par exemple, le génie de Shakspeare sous la reine Anne, faites-en un contemporain de Pope et de Fielding, et vous n'avez plus les mêmes traits, le même idéal, mélange de grâce enchanteresse et de sauvagerie, de grossièreté et d'innocence, de naïveté divine et de profonde connaissance du cœur humain. Dante eût-il pu concevoir et achever son

mystérieux poëme, s'il n'eût été un génie italien et catholique, vivant dans un siècle de foi et d'investigations philosophiques, dans une société bouleversée par la guerre civile et des passions atroces? Évidemment non. La *Divine Comédie* porte bien la marque du XIIIe siècle, elle n'a pu être produite que par un contemporain et un compatriote de saint Thomas-d'Aquin. Il semblerait que la musique, le plus spiritualiste de tous les arts, comme le qualifient les philosophes allemands, bien que cette qualification lui convienne moins qu'à la poésie, qui est fille de la parole, l'organe immédiat de la passion et de l'intelligence; il semblerait, dis-je, que la musique devrait être plus indépendante du temps, des mœurs et du milieu extérieur où elle se déploie. Née d'un souffle de l'âme qui n'emprunte à la nature qu'un seul élément matériel, le son, la musique devrait être aussi absolue, aussi invariable que le sentiment dont elle est la révélation. Mais quoi! la musique, c'est l'homme qui l'a créée, elle est l'une des manifestations de sa vie, et l'homme, immuable dans son essence, se modifie incessamment avec l'âge, la société et le climat où il se développe. Il y a donc une musique qui exprime à la fois les sentiments particuliers de chaque peuple et l'individualité du génie qui s'en fait l'interprète, comme il existe une langue, une littérature, une peinture empreintes du caractère de nationalité. L'homme du Nord éprouve comme l'homme du Midi le besoin de prier, mais la

prière de l'Allemand ne se traduira pas dans l'art de la même manière que la prière de l'Italien ou de l'Espagnol. Il en est de même des autres sentiments, de l'amour surtout, la passion la plus identique à elle-même qui existe dans le cœur de l'homme, et qui sera pourtant rêveuse et un peu mystique chez les poëtes et les artistes allemands, vive, ardente et colorée chez les maîtres italiens. Deux illustres contemporains de la seconde moitié du XVIe siècle, Palestrina et Orlando di Lasso, tous les deux grands musiciens pour leur temps, tous les deux catholiques, employant les mêmes ressources de l'art pour rendre les mêmes sentiments, ne parviennent-ils pas à accuser, dans l'œuvre qu'ils nous ont laissée, une nuance qui révèle le pays et la race dont ils sont sortis? Il y a dans les messes, dans les motets et les madrigaux de Palestrina une sérénité grandiose, une clarté et une onction pénétrante, où se reconnaît le génie italien, et particulièrement celui de l'école romaine, qui avait déjà produit Raphaël, tandis qu'Orlando di Lasso ne peut s'empêcher de révéler qu'il est Belge et homme du Nord par une plus grande vivacité de rhythme, par un pressentiment de la modulation et de l'accent dramatique qui seront un jour les qualités saillantes de la musique allemande.

A mesure qu'on s'approche des temps modernes et que les engins de l'art deviennent plus nombreux, le caractère national s'imprime plus fortement dans les

œuvres du génie musical. Sébastien Bach crée, pour ainsi dire, les formules scientifiques de la musique allemande, où dominent la profondeur des combinaisons harmoniques et le pittoresque de l'instrumentation, pendant qu'Alexandre Scarlatti, son contemporain, fonde l'école italienne, où prévaut l'idée mélodique interprétée par la voix humaine, qui restera toujours le guide du génie musical de la nation. Les Italiens veulent qu'on chante partout et constamment, aussi bien à l'église qu'au théâtre. Ils repoussent toute idée musicale qui ne peut être facilement rendue par la voix humaine et font à ce plaisir de prédilection les plus larges concessions de convenance et de logique dramatique. Les Allemands, au contraire, peuple recueilli et profond, race de poëtes intimes et de méthaphysiciens, cherchent dans la musique ce qu'ils demandent à tous les arts : l'infini des combinaisons harmoniques, les longs développements d'un thème donné, le pittoresque de l'instrumentation, le symbolisme de la pensée ; ils veulent être savamment émus après avoir admiré l'effort du génie, après s'être assurés de la légitimité et de la complexité des moyens dont il s'est servi pour leur arracher des larmes. Une voix qui, en charmant l'oreille, retentit au fond du cœur, *una voce che nell' anima risuona*, comme disent les Italiens, suffit pour exciter les transports de ce peuple délicat, qui a créé le type ineffable des Vierges de Raphaël, et qui n'at-

tend pas que la raison lui dise : *Tu peux pleurer, je te le permets!* tandis qu'un Allemand veut comprendre avant de se laisser toucher, et bien s'assurer qu'on ne le trompe pas sur les causes du plaisir qu'il éprouve. De ces deux caractères de nation sont nées deux grandes écoles de musique, l'école allemande et l'école italienne, les seules qui existent, et entre lesquelles s'interpose le génie timoré de la France, qui n'invente guère, mais qui s'assimile avec mesure les propriétés moyennes des autres peuples, en les combinant, en les tempérant de son goût suprême.

Il résulte de ces considérations qu'il existe positivement une musique nationale depuis le commencement du XVIIIe siècle, que la musique produite par les grands génies de l'école allemande ne ressemble pas à celle qui a été créée par les maîtres de l'école italienne, qu'aucun de ces peuples n'a le droit d'imposer à l'autre sa manière de sentir, et de se croire le seul possesseur de la vraie et bonne musique. Si vous préférez le pittoresque de l'instrumentation, les combinaisons profondes de l'harmonie, les grands développements d'un thème donné, les effets puissants, le grandiose de la symphonie et de la poésie lyrique, vous êtes un partisan de l'école allemande, qui n'a point de rivale dans ce vaste empire de l'idéal qu'elle s'est créé. Êtes-vous, au contraire, plus accessible aux charmes de la voix humaine, à sa flexibilité, à l'expression d'un sentiment aimable, aux délicatesses, aux

voluptés sereines, aux *concetti* même, si vous voulez, d'un madrigal, d'un duo, ou d'un morceau d'ensemble plus compliqué ; aimez-vous à rire et à pleurer du fond du l'âme, sans trop vous inquiéter du pourquoi ; la douleur, la grâce, le caprice, le *brio*, la verve et l'insouciante folie, exprimés en musique d'une manière incomparable et inimitable, ont-ils pour vous de l'attrait : vous êtes un admirateur de la musique et de l'opéra italiens, qui règnent en Europe et dans le monde entier depuis cent cinquante ans. A ces deux grandes écoles vient s'ajouter l'école française, qui emprunte à l'Italie son opéra sérieux et son opéra-comique, les deux seuls genres de musique qu'elle connaisse, en les soumettant à la loi de la vraisemblance et de la logique dramatique. Ainsi se développent dans l'histoire ces trois manifestations du génie musical, qui sont l'expression de deux races bien différentes, de trois tendances diverses de l'esprit humain. La France, nation latine comme les peuples italiens, puisqu'ils parlent deux langues qui sont filles de la même mère, est plus disposée à s'approprier les qualités de la musique italienne que celle de l'école allemande. L'histoire de ses deux théâtres, celle de l'opéra et de l'opéra-comique, est là pour confirmer cette étroite parenté de l'école française avec l'école italienne, qui seule est vraiment créatrice du fonds d'idées qui constitue l'art musical des peuples de l'Occident.

La variété des génies, les talents divers qui se produisent dans chacune des grandes divisions dont nous venons de parler, les emprunts successifs que se font les écoles entre elles, tout en restant fidèles aux tendances de la race dont elles représentent les propriétés indélébiles, enfin le besoin de changement, qui est une loi de la vie non moins constante que la perpétuité de nos sentiments et de nos passions : tout cela, et d'autres causes encore, modifient incessamment les formes de la musique, particulièrement de la musique dramatique, sans en altérer l'essence ni la vérité. Comme les langues, la musique, qui est la langue universelle du sentiment et de l'imagination, grandit, se développe, atteint la maturité et la perfection de ses ressources, et peut-être aussi se dégrade ensuite, et tombe dans la recherche et la barbarie. A quel signe, dira-t-on, peut-on reconnaître que la musique est parvenue au terme de ses développements réguliers? Y a-t-il une vérité, une perfection possibles dans un art aussi fugitif et aussi futile? Qui décidera si les innovations qui charment le public sont des beautés admirables ou des extravagances dignes de pitié? Le génie qui s'en va, et qui a épuisé la séve de son inspiration, jugera-t-il l'œuvre de son successeur, qui vient répondre à des inspirations que le premier ne comprend plus? Haydn n'a-t-il pas méconnu la grandeur de Beethoven? Weber n'a-t-il pas raillé l'auteur de la symphonie en *ut mineur?* Hændel n'a-t-il pas dit de

Gluck qu'il ne savait pas plus de contre-point que son cuisinier? Où est la vérité au milieu de ces contradictions? Est-ce la critique qui la dégagera, cette vérité que chacun prétend apercevoir dans l'œuvre qui a sa préférence, la critique qui, au nom de prétendus principes, et les yeux fixés sur des modèles usés, a combattu contre Gluck, Beethoven, Spontini, contre Rossini et Meyerbeer, comme elle repousse aujourd'hui M. Richard Wagner et le *grand Verdi?* Le beau, c'est le plaisir; le vrai et le juste, c'est le succès.

Telle est à peu près la conclusion d'un débat intéressant qui a eu lieu entre deux dilettanti de haute distinction. L'un, homme politique des plus influents et grave magistrat, a bien voulu consacrer quelques heures de loisir à exprimer l'admiration qu'il professe depuis longtemps pour le génie de Gluck, et surtout pour l'*Armide* de ce compositeur sublime. Si les raisons dont s'appuie M. Troplong pour affirmer la beauté de certains morceaux de la partition de Gluck ne sont pas toujours d'une parfaite évidence, si les affinités qu'il croit apercevoir entre plusieurs passages de l'*Armide* et les chefs-d'œuvre de Mozart sont plus que contestables, si enfin le mot qu'il inflige au génie de Shakspeare et au beau talent de Mme de Staël a paru tout aussi étrange que le jugement qu'il a porté ailleurs sur l'immortel Tacite, nous sommes très-disposé à convenir cependant que l'*Armide* de Gluck a trouvé dans M. Troplong un ap-

préciateur judicieux. Un dilettante plus jeune, qui siége au sénat sous la présidence de M. Troplong, M. le prince Poniatowski, a pris l'alarme sur cette admiration excessive pour un vieux chef-d'œuvre, et d'une plume leste s'est mis à revendiquer pour les générations nouvelles l'honneur de posséder un art plus parfait et plus grandiose que celui qui régnait du temps de Gluck. Avec plus d'entrain et d'esprit que de bonnes raisons, sans définir préalablement ce qu'il entend par le progrès dans les arts, et particulièrement en musique, M. le prince Poniatowski a signalé légèrement les chefs-d'œuvre de musique dramatique qui se sont accumulés depuis la première représentation de l'*Armide* de Gluck, le 23 septembre 1777, et de chute en chute a fini par tomber dans les bras de M. Verdi, en proclamant son *Trovatore* bien *plus fort* que tous les opéras du grand peintre des passions humaines. A tout péché miséricorde, mais voilà où conduit l'absence d'une critique fondée sur l'idéal: à confondre la langue d'un Stace avec celle de Virgile, à croire que les tragédies de Crébillon, et même celles de Voltaire, sont un progrès sur *Britannicus*, *Phèdre* et *Athalie*, à préférer un Caravage à Michel-Ange! Avons-nous besoin d'ajouter qu'il y a en musique, comme dans les autres arts, des beautés impérissables? que tel motet de Palestrina, tel madrigal de Scarlatti, tels morceaux de Pergolèse, de Leo, de Durante et de Jomelli, sont aussi beaux aujourd'hui

que lorsqu'il ont été conçus par le génie de ces maîtres immortels? La musique vieillit, comme toutes choses, dans ses parties accessoires, dans les détails de mise en scène, dans le costume extérieur et le coloris que revêt la passion, dans certaines formules où le temps et la mode marquent leur empreinte; mais des œuvres comme *Alceste*, *Iphigénie*, *Orphée*, *Armide*, qu'on chante partout en Allemagne; des merveilles comme *Don Juan*, les *Nozze di Figaro*, le *Mariage secret*, le *Barbier de Séville*, le *Freyschütz*, etc., sont et seront toujours jeunes. C'est le public qui vieillit, dont le goût se corrompt et finit par ne plus comprendre les beautés simples et grandioses, comme nous avons pu le constater à la *Sémiramide* de Rossini.

Si l'auteur de *Guillaume Tell* avait retouché à Paris la partition de *Semiramide* comme il a revu celle de *Moïse*, nous sommes persuadés qu'il aurait écrit une autre ouverture. Celle qui existe, et que tout le monde connaît, n'est qu'une charmante fantaisie instrumentale qui pourrait être placée ailleurs sans grave inconvénient, parce qu'elle ne se rattache pas d'une manière suffisante à l'œuvre dont elle devrait résumer le caractère. L'introduction au contraire est d'une grande magnificence. Je ne connais rien de plus lumineux que ce motif de l'orchestre qui répand sur la scène et dans la salle une sonorité si ample et si joyeuse, pendant que le chœur chante, en accords

plaqués, la gloire du dieu Belus? L'entrée successive d'Idreno, d'Assur et du grand prêtre Oroë amène un trio pour un ténor et deux basses qui est un chef-d'œuvre d'expression dramatique et de beauté musicale, deux qualités que je veux toujours voir réunies, et qui ne se rencontrent constamment que dans Mozart, dans Cimarosa et dans Rossini. Je repousse en musique la *vérité laide*, et, si le personnage que vous mettez en scène doit pousser des cris de démoniaque pour rester dans la *vérité* de son caractère, arrangez-vous de telle sorte que ce ne soit pas la voix humaine qui soit chargée d'exprimer les hurlements d'Azucena. Il y a dans ce trio de l'introduction de *Semiramide* des successions d'harmonie d'une suprême élégance, surtout celle qui précède la conclusion, alors que la voix d'Assur descend du *mi* supérieur et vient heurter furtivement un *ré dièse* en bas appartenant à un accord de septième diminuée qui passe comme une ombre légère. Voilà des délicatesses que le public du Théâtre-Italien ne comprend plus, habitué qu'il est déjà aux cloches et au faux-bourdon de M. Verdi! Et le quatuor qui vient après entre Sémiramis et les autres personnages : *Di tanti regi e popoli*, comme c'est beau, splendide et d'un vaste horizon! L'*allegro* de ce beau morceau d'ensemble :

Trema il tempio infausto evento,

n'est pas très-bien rendu par Mme Penco, dont la

vocalisation est maigre et manque de force et d'homogénéité. Je passe sur la cavatine que chante Arsace, qui est plutôt un joyau de chanteur qu'un morceau de caractère, et j'en dis autant du duo qui vient après entre Assur et Arsace. Écrivant pour un public qui aime par-dessus toutes choses les sensualités d'une voix exercée, ayant sous la main les plus habiles virtuoses de son temps, Rossini a fait les concessions qu'a dû faire Mozart dans plusieurs morceaux de *Don Juan* et de *la Flûte enchantée*, concessions qu'ont faites également tous les compositeurs italiens depuis Jomelli jusqu'à Cimarosa. Gluck s'est roidi contre ces fadeurs et ces lieux-communs en disant implicitement avec Boileau :

.... Laissôns à l'Italie
De tous *ses* faux brillants l'éclatante folie;

et Rossini a prouvé dans *Moïse*, dans *le Comte Ory* et *Guillaume Tell*, qu'il savait se soumettre à des lois plus rigoureuses d'unité dramatique, sans être pour cela moins musical, ce que Gluck n'est pas toujours. Voyez plutôt le magnifique finale du premier acte de *Sémiramide*, lorsque la reine de Babylone annonce aux grands de l'empire le choix qu'elle va faire d'un nouvel époux :

Giuri ognuno a sommi dei.

Un beau quinquette prépare l'explosion de terreur qui forme le nœud de ce grand ensemble. Existe-

t-il quelque chose de plus beau et de plus dramatique que l'*andante* en *la bémol mineur* qui exprime ces paroles :

Qual mesto gemito
Da quella tomba,
Qual grido funebre
Cupo rimbomba ?

Cette phrase admirable, exposée d'abord par Sémiramis, est reprise ensuite par Idreno, et puis toutes les voix éclatent et poussent un cri lugubre et religieux, que l'orchestre répercute dans ses profondeurs. Non, il n'y a dans toute l'œuvre de Gluck rien de comparable à ce finale, que le public du Théâtre-Italien ne comprend plus. Le duo pour basse et soprano entre Sémiramis et Assur, celui entre Arsace et Sémiramis, *E ben! a te ferisci !* sont deux morceaux de demi-caractère, où le maître a fait une large part à la bravoure des virtuoses et au goût de la nation pour le bel art de moduler la voix humaine. Quand on entend ce dernier duo au Théâtre-Italien chanté par l'Alboni et Mme Penco, on comprend que l'ancienne école italienne se soit contentée de trois ou quatre morceaux de ce genre pour exciter les transports d'un peuple sensible. Lorsqu'un chanteur comme Pacchiarotti disait cet air dans l'*Armida* de Jomelli :

Resta in pace, io parto, addio,

c'était plus qu'il n'en fallait pour soulever l'enthou-

siasme du public napolitain et le renvoyer content. Ce sont de tels prodiges qui ont empêché pendant si longtemps la réforme de l'*opera seria*, dont les compositeurs italiens se plaignaient bien avant l'arrivée de Gluck, témoin Benedetto Marcello dans son opuscule *il Teatro alla moda.* Rossini a repris son droit d'homme de génie dans l'air avec chœur que chante Assur au tombeau de Ninus et dans le beau trio final.

L'exécution de ce beau chef-d'œuvre de Rossini a été, par le temps qui court, aussi bonne que possible. M. Badiali, un chanteur de la vieille école, possède à soixante-deux ans une voix de basse aussi timbrée, aussi souple et aussi pleine que si c'était un jeune homme. Il chante avec un véritable talent le rôle d'Assur, un des plus difficiles de l'ancien répertoire. Si Mme Penco n'a pas le physique ni la puissance de voix et de vocalisation qu'il faudrait pour représenter le personnage redoutable de Sémiramis, elle supplée à ce que la nature lui a refusé par de l'intelligence et une sensibilité trop vive pour une reine de Babylone, qui ne ressemble pas à une héroïne de roman moderne. Quant à Mme Alboni, c'est la perfection vocale adoucissant toutes les aspérités du rôle d'Arsace, qui n'est pas un caractère aussi élégiaque qu'elle le représente ; mais que voulez-vous exiger de plus que le plaisir exquis qu'on éprouve à entendre chanter par l'Alboni et Mme Penco le duo admirable du se-

cond acte? C'est le cas de s'écrier, avec Arsace tout ému :

Ah! tu mi strappi l'anima....

On a repris aussi au Théâtre-Italien la jolie partition de M. de Flotow, *Marta*, avec Mme Frezzolini, qui est revenue d'Amérique bien fatiguée, bien amoindrie, hélas! Elle chante pourtant avec un sentiment parfait la romance de la *rose*, un rien, un parfum des bois, une ressouvenance d'un premier et ineffable amour! Quant à la reprise de *Matilde di Shabran*, qui a eu lieu tout récemment, on aurait pu se dispenser de défigurer cette jolie partition *mineure* de Rossini, que nous avons entendu si bien chanter, il y a quelques années, par Mmes Bosio, Borghi-Mamo, et M. Luchesi. Ni Mme Penco, ni surtout Mme Nantier-Didiée, qui veut à toute force avoir un contralto quand la nature lui a donné un mezzo-soprano, ne possèdent la voix et le genre de flexibilité nécessaires pour bien rendre cette musique, légère et transparente comme une vapeur.

Quelque temps après l'agréable succès obtenu par l'opéra de M. Flotow, il s'est passé, au Théâtre-Italien, un de ces événements qui donnent la mesure du goût d'une époque : on a livré à la risée publique une des merveilles de l'esprit humain, le *Don Juan* de Mozart. De mémoire d'amateur, et j'en connais de très-anciens, on ne se rappelle pas avoir vu, sur le Théâtre-

Italien de Paris, quelque chose d'aussi scandaleux que les cinq représentations qui ont été données du chef-d'œuvre de la musique dramatique. Qu'on s'imagine deux femmes vieillies et sans voix, chargées de rendre, l'une le rôle de Zerlina, l'autre celui de dona Anna ; un don Juan ridicule, obligé de changer tous les passages caractéristiques de son rôle mâle et terrible ; un Leporello qui n'a que de la bonne volonté, des chœurs comme il n'en existe plus nulle part, un chef d'orchestre inintelligent qui n'a pas la première notion du style de Mozart, et on aura à peine une idée du spectacle dont nous avons été le témoin attristé. Que dirait-on d'un directeur de musée qui s'aviserait d'habiller la Vénus de Milo d'une robe à crinoline, de couvrir la *Sainte Famille* de Raphaël d'une couche de vermillon ? Que dirait-on d'un directeur du Théâtre-Français qui ferait réciter un chef-d'œuvre de Corneille ou de Racine par des Auvergnats purs et sans mélange ? Eh bien ! le crime commis par la direction du Théâtre-Italien n'est pas moins grand, et c'est pour cela sans doute qu'on lui donne cent mille francs de subvention par an ? ah !

Peuple français, peuple de braves,

tu n'auras donc jamais d'oreilles que pour goûter la *Marseillaise* ou les insignes bouffonneries de M. Offenbach ? Il y eut presque une émeute au foyer du Théâtre-Italien, à la seconde soirée de cette triste parodie

du *Don Juan*. Je fus littéralement assailli par un groupe d'amateurs indignés qui, ne sachant à qui s'en prendre de leur mécompte, me faisaient l'honneur de m'interpeller sur la cause d'un mal qui vient de haut. L'un de ces amateurs irrités creva son chapeau d'un grand coup de poing en disant : « Je veux qu'il me reste un souvenir durable de cette soirée ! » et il quitta la salle à la fin du premier acte. Je m'empressai de suivre un si bel exemple, mais en épargnant mon chapeau, qui n'en pouvait mais.

Après le massacre du *Don Juan* de Mozart, le Théâtre-Italien a donné la caricature de l'*Otello* de Rossini avec une Desdemone qui a excité la pitié de tout le monde, non pas à cause de ses malheurs domestiques, mais pour sa voix aigre, pointue et fausse. Les grimaces de Mme Castellan et de sa suivante n'ont pas empêché M. Tamberlick d'avoir de beaux élans dans le rôle du Maure, et d'y être fort bien secondé par M. Corsi, qui a chanté avec talent la partie d'Iago. M. Tamberlick a reparu ensuite dans le rôle de Manrico, du *Trovatore* de M. Verdi, avec moins d'éclat qu'on pouvait l'espérer. Dans l'air du troisième acte, M. Tamberlick a voulu, *per fas et nefas*, placer cette note culminante qui forme une des curiosités de son gosier un peu détraqué. Il y produit un déchirement de la phrase mélodique, effet violent et désagréable pour lequel nous ne lui voterons pas des actions de grâces.

Au *Trovatore* a succédé *Poliuto*, opéra en trois actes du pauvre Donizetti, qui certes n'avait pas les qualités voulues pour traiter un sujet qui rappelle le chef-d'œuvre de Corneille. C'est toujours avec une répugnance extrême que je vois exposé sur un théâtre des personnages consacrés par de pieuses légendes, que j'y entends traduire en cantilènes plus ou moins dansantes les sentiments les plus profonds de l'âme humaine. Si j'avais le bonheur d'être autre chose qu'un philosophe respectueux pour le christianisme, je me révolterais d'entendre de sublimes vérités comme celles du *Credo*, débitées sur une scène publique, par un chanteur plus ou moins bien inspiré. C'est à l'église, dans les accords d'un Palestrina, d'un Mozart ou d'un Cherubini, qu'il sied d'aller chercher les émotions sévères qui entr'ouvrent à l'âme les perspectives de l'infini. Quoi qu'il en soit de notre manière de voir, si l'on veut hasarder au théâtre un sujet religieux, il faut le réussir complétement, y être porté par une vocation particulière ou soutenu par le génie.

Poliuto a été composé à Naples, en 1837, pour les débuts d'Adolphe Nourrit, qui en avait lui-même disposé le *scenario* d'après la tragédie de Corneille. La représentation en fut interdite par la censure napolitaine. Donizetti reprit sa partition, y ajouta quelques nouveaux morceaux et la fit jouer à l'Opéra, en l'appelant *les Martyrs*, le 10 avril 1840. Ce fut Duprez qui

chanta alors le rôle de Polyeucte. Ce n'est, après tout, qu'une faible composition, d'un style lâche et fort inégal. Un beau sextuor, qui reproduit les effets de celui de *Lucie*, et qui forme le nœud du final du second acte, une mélopée assez vulgaire qui traduit le symbole de Nicée, et un duo très-passionné et très-émouvant entre Poliuto et sa femme, au troisième acte, ce sont là les seuls morceaux qui méritent d'être signalés de cette œuvre longue et fastidieuse, car la prière que chante Poliuto au premier acte, et qui nous a frappé par un certain accent religieux, n'est pas de Donizetti; elle est l'heureuse inspiration d'un chanteur allemand nommé Strigelli. M. Tamberlick a été remarquable dans le rôle de Poliuto, dont il a composé le caractère avec noblesse et une grande sobriété de gestes et d'intonations. Dans le beau duo du troisième acte, surtout, il a produit un grand effet à côté de Mme Penco, dont la voix passionnée a excité l'admiration de tous. Pendant la semaine sainte, le Théâtre-Italien a donné deux concerts spirituels, où l'on a exécuté le *Stabat* de Rossini, comme on avait exécuté *Don Juan* et *Otello*, en sorte que l'administration n'a qu'à se féliciter de la longanimité pu public.

Le 12 octobre 1859, le Théâtre-Italien a repris *il Giuramento*, de Mercadante, qui a été donné pour la première fois à Paris, le 22 novemre de b'année précédente, 1858.

C'est à Milan, pour le théâtre de la Scala, que

M. Mercadante a composé *il Giuramento*, sur la fin de 1837. Le *libretto* de Gaetano Rossi est tiré d'*Angelo, tyran de Padoue*, de M. Victor Hugo ; mais il ne reste à peu près rien de la conception du poëte français dans le canevas inintelligible qui a servi de thème au compositeur italien. La fable peut se résumer dans les termes suivants. Manfredo, comte de Syracuse, aime éperdument une femme, Eloisa, qui ne lui appartient ni par droit de conquête, ni par droit de naissance. Manfredo est marié, et sa femme, Bianca, qu'il tient éloignée de lui, n'a pas le don de lui plaire ; mais ces deux femmes, Eloisa et Bianca, qui se sont connues jadis, aiment toutes deux l'heureux Viscardo, qui, ne pouvant partager son affection en deux portions égales, préfère Bianca à la belle Eloisa. Cette préférence de Viscardo provoque une jalousie atroce chez Eloisa, qui veut se défaire de sa rivale par le poison. En retrouvant dans sa rivale Bianca, une amie qui autrefois a sauvé son père de la mort, Eloisa hésite d'abord ; puis elle change le breuvage mortel en un narcotique, et meurt poignardée par Viscardo, qui ne connaît que trop tard le cœur généreux de la femme qu'il vient d'immoler. Transportez cette donnée en Sicile, mêlez-y un traître qui s'appelle Brunoro, des hommes d'armes, une menace de guerre de la ville d'Agrigente contre Syracuse, ce qui donne lieu à un finale dont on avait besoin, et vous avez une de ces pièces absurdes comme il y en a tant en Italie,

sans que ce soit toujours la faute du pauvre *poeta*. Il faut connaître les rigueurs de la censure sous tous les gouvernements de la Péninsule pour avoir une idée de la bêtise humaine et des obstacles qui pèsent sur l'imagination des hommes de talent.

Le nom de Mercadante est connu en France depuis longtemps. Né dans un village de la Pouille en 1798, il fit ses premières études musicales au collége de Saint-Sébastien de Naples. Chassé de cette école par le directeur, Zingarelli, qui le surprit un jour copiant de sa main, pour les mettre en partition, des quatuors de Mozart, grand crime pour ce vieux maître, qui était resté fidèle à la tradition exclusive de l'école italienne, Mercadante dut chercher fortune auprès du public, qui en Italie est toujours favorable aux nouveaux venus. La conduite de Zingarelli à l'égard du jeune Mercadante rappelle la sévérité de Cherubini, directeur du Conservatoire de Paris, qui ne voulait pas permettre que les élèves de contre-point étudiassent les fugues de Sébastien Bach, qu'il traitait de *barbaro Tedesco!* Le premier succès de Mercadante fut obtenu au théâtre de Saint-Charles en 1818 par un opéra, *l'Apoteosi d'Ercole*, qui le fit connaître avantageusement des *impresarii*. Il parcourut successivement les principales villes d'Italie. C'est à Milan, en 1822, que Mercadante écrivit son meilleur ouvrage, *Elisa e Claudio*, qui lui valut une réputation européenne. Les Napolitains essayèrent même pendant un instant

d'opposer Mercadante, qui appartenait à leur école, à Rossini, le Romagnol, comme ils l'appelaient. Cette plaisanterie ne fut pas heureusement de longue durée. En 1824, Mercadante alla à Vienne diriger la mise en scène d'*Elisa e Claudio*; puis il se rendit en Espagne, à Madrid d'abord, et à Cadix, où il est resté jusqu'en 1830. Mercadante fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Novare après la mort de Generali, en 1833. Il vint à Paris en 1836 pour y écrire *i Briganti*, d'après le drame de Schiller, opéra qui fut représenté le 22 mars sans beaucoup de succès. Mercadante retourna en Italie, et fut nommé directeur du Conservatoire de Naples après la mort de Zingarelli, survenue le 5 mai 1837. Il occupe encore aujourd'hui ce poste important, qu'il est parfaitement digne de remplir. Le public ne connaissait le nom de Mercadante que par l'opéra d'*Elisa e Claudio*, qui fut chanté à Paris avec un très-grand succès le 23 novembre 1823, par Pellegrini, Zuchelli, Bordogni et Mme Pasta. En 1841, on avait donné *la Vestale* du même compositeur, ouvrage de mérite qu'il était difficile de faire réussir dans un pays qui possède sur le même sujet un chef-d'œuvre universellement admiré, *la Vestale* de Spontini, en sorte que le succès d'*il Giuramento* est, après celui d'*Elisa e Claudio*, le plus décisif qu'ait obtenu à Paris M. Mercadante.

Il n'y a pas d'ouverture au *Giuramento*, qu'on a divisé en quatre actes au Théâtre-Italien, tandis que

la partition originale n'en contient que trois. Après quelques mesures de symphonie, le rideau se lève, et l'on entend un chœur joyeux accompagné par des instruments militaires cachés derrière les coulisses, et dont la sonorité se marie avec l'orchestre ordinaire. A ce chœur de chevaliers et de dames, qui ne manque pas d'entrain, et qui célèbre les charmes de la belle Eloisa, succède une cavatine de ténor chantée par Viscardo :

Bella adorata incognita,

dans laquelle il exprime son indifférence pour Eloisa et l'amour que lui a inspiré une belle inconnue dont l'image s'est gravée furtivement dans son cœur. Ce morceau a de la grâce, et la mélodie, un peu courte d'haleine, est de cette couleur sentimentale qui a prévalu en Italie depuis Rossini. Vient ensuite un air de basse que chante Manfredo, dont le style sera plus tard celui que M. Verdi rendra populaire, surtout la jolie phrase qui se trouve sous ces paroles :

A lei tutti gia sacrai
I piu dolci affetti miei.

Il veut parler d'Eloisa, dont il subit la domination. Le quatuor pour une voix de soprano, deux ténors et basse, entre Eloisa, Viscardo, Manfredo et Brunoro :

Vicino a chi s' adora
Dover frenarsi ognora,

est charmant, bien accompagné et fort bien écrit

pour les voix, qui ne sortent jamais de leurs limites naturelles. Ce quatuor, auquel vient s'adjoindre le chœur à la cadence finale, prépare la *stretta*, morceau d'ensemble vigoureux où l'on remarque l'attaque à l'unisson du soprano et du ténor, un de ces effets dont M. Verdi a tant abusé depuis. Ainsi se termine le premier acte dans la division du Théâtre-Italien. L'acte suivant commence par un joli chœur de voix de femmes délicatement accompagné, et suivi d'une cavatine que chante Bianca :

Or là sull' onda,

d'un très-beau sentiment ; mais l'*allegro*, ou second mouvement de cette cavatine, est un lieu-commun de cantatrice qui n'a même pas le mérite de l'originalité, puisqu'il est pris dans la *Semiramide* de Rossini. Le duo pour deux voix de femme entre Eloisa et Bianca, qui se reconnaissent sans se douter encore qu'elles sont rivales, renferme de beaux passages, particulièrement la phrase que chante Bianca pour apaiser le courroux d'Eloisa contre celui qu'elles aiment toutes deux :

Ma s' è ver che voi l' amate,

phrase pleine de tendresse qui forme une opposition très-dramatique et très-musicale, ce qu'il ne faut pas oublier, avec les élans de fureur que laisse éclater Eloisa. Le quintette qui prépare si heureusement le finale est peut-être écrit d'une harmonie trop serrée,

qui ne laisse pas suffisamment d'espace aux différentes voix pour circuler à l'aise; il rappelle d'ailleurs un peu le quintette de la *Lucia*, sans en avoir toutes les qualités. La seconde péripétie du finale, où toutes les voix sont entraînées avec le chœur par un de ces mouvements rapides auxquels les Italiens donnent le nom de *stretta*, qui veut dire *serrée*, est d'une belle et puissante sonorité. L'air de ténor, au troisième acte, très-bien chanté par M. Ludovico Graziani, qui est un artiste de talent, n'est pas autrement remarquable, et ne vaut pas, à beaucoup près, la belle prière pour voix de femmes qui s'exhale de l'intérieur d'une abbaye, et qui est précédée d'une ritournelle de violoncelle que M. Chevillard exécute avec justesse et onction. Sur cette prière, d'une mélodie touchante et noble de style, tombent quelques coups d'un glas mortuaire, lesquels, se mêlant aux imprécations de Manfredo, présentent les mêmes éléments dont s'est servi plus tard M. Verdi dans la scène du *Miserere*, au troisième acte du *Trovatore*. Ce sont les mêmes contrastes autrement combinés par les deux compositeurs, mais dont l'idée première appartient évidemment à M. Mercadante. L'air du baryton avec accompagnement du chœur qui suit cette belle scène, qu'on pourrait appeler la scène des tombeaux, produit aussi beaucoup d'effet, chanté par l'admirable voix de M. Graziani, qui enlève à la pointe de l'épée une *appoggiature* vigoureuse dont il lance les éclats dans la salle, tout

émue de son courage. Le morceau capital du troisième acte est incontestablement le second duo d'Eloisa et de Bianca, réconciliées par le malheur, duo dont l'*andante* délicieux n'est pas sans avoir beaucoup d'analogie avec celui de Semiramide et d'Arsace dans le chef-d'œuvre du maître, car, jusqu'à la ritournelle des quatre cors, c'est une heureuse réminiscence de l'ouverture du même ouvrage. Mme Penco et Alboni chantent ce duo avec une perfection digne des plus beaux temps du Théâtre-Italien. Un trio très-dramatique pour soprano, contralto et basse entre Eloisa, Bianca et Manfredo, et puis la scène et le duo final entre Viscardo et Eloisa expirante, complètent cette belle partition, qui, d'un bout à l'autre, est écrite avec un soin remarquable où se reconnaît la main d'un maître de la véritable et bonne école italienne.

Nous voudrions n'avoir rien oublié dans l'analyse d'une œuvre aussi distinguée. Rappelons seulement au souvenir du lecteur le chœur de fête et l'introduction avec l'accompagnement des instruments militaires, la cavatine du ténor, l'air de Manfredo, le charmant quatuor : *Vicino a chi s'adora*, avec la conclusion vigoureuse qui le termine ; le joli chœur de femmes au second acte, si bien accompagné par la flûte, qui l'enjolive d'arabesques délicates; la cavatine de Bianca, le premier duo des deux femmes, le quintette et le finale ; au troisième, la prière, l'air du baryton, le second duo entre les deux rivales réconciliées, surtout

l'*andante: Dolce conforto al misero*, etc., le trio et la scène dernière. L'exécution d'*il Giuramento* est aussi bonne que possible au Théâtre-Italien. Mme Penco a de beaux élans dans le rôle si dramatique d'Eloisa; Mme Alboni déploie dans celui de Bianca la magnificence de son bel organe et sa riche vocalisation; M. Morini, qui débutait dans le rôle de Viscardo, qui fut chanté à Naples par ce malheureux Adolphe Nourrit quelques jours avant sa mort, s'est fait accueillir avec faveur.

Il Giuramento restera au répertoire du Théâtre-Italien. Il serait à désirer que la direction qui a fait connaître au public cette partition fît d'autres choix dans l'œuvre considérable du maître napolitain. M. Mercadante a beaucoup écrit, et l'on cite parmi ses opéras-bouffes les mieux réussis, après son chef-d'œuvre d'*Elisa e Claudio*, *la Donna Caritea*, qu'il a composée à Venise en 1826. Nous ne voulons rien exagérer. La carrière de M. Mercadante est marquée d'hésitations et de tâtonnements. On le voit d'abord fortement attiré par l'éclat que jette le génie de Rossini, dont il imite la manière dans son chef-d'œuvre, *Elisa e Claudio*. A l'arrivée de Bellini et de Donizetti, M. Mercadante modifie de nouveau sa manière et se forme ce style un peu complexe qu'on remarque dans la partition d'*il Giuramento*, où l'imitation discrète des maîtres allemands, tels que Haydn, Mozart et Weber, se combine avec cette sentimentalité pénétrante, mais

un peu monotone, qui prévaut dans l'école italienne depuis le silence de Rossini. S'il est juste de dire que les exemples de la *Lucia*, de *Lucrezia Borgia* et d'*Anna Bolena* de Donizetti, de la *Norma* et d'*i Puritani*, de Bellini, ont pu contribuer à la dernière évolution qui s'est opérée dans le beau talent de M. Mercadante, il faut reconnaître aussi que c'est dans la partion d'*il Giuramento* que M. Verdi a pris les éléments de sa propre manière. Seulement M. Mercadante est un maître dans l'art d'écrire; c'est le digne chef d'une école illustre qui n'aurait qu'à suivre ses conseils pour reprendre le haut rang d'où elle est déchue depuis tant d'années.

Le Théâtre-Italien a rouvert ses portes le 1er octobre par *la Traviata* de M. Verdi, que nous connaissons de reste. C'est Mme Penco qui a chanté la partie de Violetta, avec sa belle voix sympathique et pénétrante, et c'est toujours M. Graziani qui joue et chante le père d'Alfredo, absolument comme il le chantait l'année dernière, avec la même voix chaude et vibrante, avec le même point d'orgue qui ne s'use pas, et que le public applaudit toujours avec le même transport. Le public du Théâtre-Italien, je n'en connais pas de plus débonnaire et de plus facile à contenter. M. Gardoni, qui n'a jamais réussi à Paris, et dont la voix de *tenorino*, grêle, frileuse et vibrante, manque complétement de charme et de flexibilité, est chargé de représenter Alfredo l'*Innamorato*. Il est

permis de craindre que M. Gardoni ne puisse pas suffire aux besoins du répertoire, qui exige plus de variété et de passion que l'artiste n'en possède dans son talent. A la reprise de *l'Italiana in Algieri*, qui a eu lieu le 8 octobre, M. Gardoni a été plus heureux dans le rôle de Lindoro. Après avoir chanté médiocrement la jolie cavatine : *Languir per una bella*, ainsi que le duo : *Se inclinassi a prender moglie*, il s'est relevé dans le trio adorable de *papa tacci*, qu'on a fait recommencer. Quelle musique ! quelle gaieté du bon Dieu ! quelle facilité et quelle jeunesse ! Va, va, dirai-je au musicien profond qui calcule ses effets un compas à la main : *Va, studia la matemática, e lascia le donne e la música*. L'Alboni, avec sa bonne figure et sa magnifique voix, a chanté le rôle d'Isabella comme on ne chante plus guère, hélas! Elle a été fort bien secondée par M. Zucchini, qui est un vrai comédien et un chanteur bouffe de la vieille roche.

Après *il Giuramento*, on a donné *Rigoletto* pour une nouvelle cantatrice, Mme Dottini, qui s'est essayée dans le rôle de Gilda. Mme Dottini est Française, sa voix un peu aigre et sa jolie figure l'indiquent assez, et nous croyons que le public du Théâtre-Italien, qui n'est plus ce qu'un vain peuple pense, s'en est bien aperçu. M. Graziani, qui abordait pour la première fois le rôle important de Rigoletto, si bien rendu par M. Corsi l'année dernière, a eu de beaux élans comme

toujours, et s'est fait vivement applaudir dans la *stretta* du beau duo du troisième acte :

Si vendetta
Tremenda vendetta.

C'est M. Gardoni qui a chanté avec bien des hasards le rôle du prince, où M. Mario déployait une tournure si cavalière et parfois de si beaux accents.

Puisque nous venons de nommer M. Mario, il faut dire un mot de la scène pénible qui s'est passée au Théâtre-Italien de Madrid. Comme presque tous les virtuoses célèbres qui, pendant de longues années, ont joui de la faveur du public, Mme Grisi n'a pas eu le bon esprit de s'arrêter à temps dans une carrière où la jeunesse et la beauté font pardonner tant de défauts à une femme. Riche, entourée d'une célébrité européenne que nous croyons exagérée, Mme Grisi n'a pas voulu comprendre les avertissements significatifs qu'elle a reçus de nous et de toutes parts. Elle a persisté à vouloir paraître sur un théâtre encore tout rempli de sa gloire et des souvenirs de sa splendide beauté, qui plaidaient en sa faveur, mais qui ne suffisaient pas cependant pour pallier les ravages des années et les défaillances d'un organe usé. M. Mario, tout dévoué aux intérêts d'une cantatrice superbe dont les conseils n'ont pas été inutiles à sa propre renommée, a eu l'incroyable imprévoyance de conduire Mme Grisi dans une ville qui ne l'avait

pas entendue à cette époque où elle n'avait qu'à se montrer pour exciter l'admiration de tous. Aux noms de Mme Grisi et de M. Mario apposés sur l'affiche, le public de Madrid, qui est très-passionné pour la musique et les chanteurs italiens, est accouru en foule. Mme Grisi a débuté dans la *Norma*, l'un des beaux rôles qu'elle a créés à Paris et qui ont fait sa réputation. Le public de Madrid, en voyant et en entendant Mme Grisi pour la première fois, a été d'abord fort surpris, et il n'a pas tardé à manifester son profond mécontentement. La *prima donna*, étonnée à son tour de l'accueil qu'on lui faisait, n'aurait pu s'empêcher de révéler le dépit qu'elle en éprouvait, ce qui aurait redoublé la mauvaise disposition du public. Alors Mme Grisi éprouva une secousse si violente, qu'il fallut la transporter tout en larmes dans sa loge et suspendre la représentation. A la deuxième représentation, la scène fut encore plus accidentée, et Mme Grisi et M. Mario durent se retirer définitivement.

Cet incident, qui s'est passé au commencement du mois d'octobre, a été diversement apprécié par les journaux. On s'est généralement fort apitoyé sur le sort de la célèbre cantatrice qui, pendant si longtemps, a fait les délices de Paris et de Londres. Je suis loin assurément d'approuver la rigueur avec laquelle le public espagnol a cru devoir manifester son désappointement, en voyant devant lui une cantatrice

qui n'est plus que l'ombre de la belle créature que nous avons tant admirée, et je voudrais voir disparaître ces usages barbares qui existent encore dans les principales villes de France et de Belgique, où l'on ne rougit pas d'infliger aux artistes dramatiques les plus honorables des jugements tumultueux indignes de nos mœurs douces et équitables. Il n'y a pas de plus grande punition, pour un artiste comme pour les rois, que le silence. Toutefois, n'y a-t-il pas lieu de faire quelques réflexions sur la trop grande importance qu'on accorde de nos jours aux interprètes de l'art, aux virtuoses de toute nature, qu'on acclame et qu'on enivre de folles louanges? Gustave Planche, dont le vigoureux esprit, la haute et ferme critique allaient au-devant de la vérité sans s'inquiéter jamais des vanités et des intérêts qu'il pouvait froisser, a écrit dans la *Revue des Deux-Mondes*, sur l'infatuation des comédiens, des pages remarquables, qui n'ont rien perdu de leur à-propos. Et pourquoi n'oserais-je pas dire toute ma pensée? Le convoi et les funérailles de Mlle Rachel, les ovations ridicules dont elle a été l'objet pendant sa vie, la vente de son mobilier, où l'on se disputait à prix d'or les moindres bagatelles qui lui avaient appartenu, sont une de ces scandaleuses apothéoses de notre temps qui blessent le plus le sens moral, le goût et la raison. Que ferez-vous donc pour le génie créateur, pour un Corneille ou un Molière, pour un Beethoven ou un Rossini, si vous

prodiguez à des comédiennes, à des ballerines et à des cantatrices, aussi merveilleuses que vous le voudrez, de pareils témoignages d'admiration publique ? D'où je conclus que la leçon qu'a reçue Mme Grisi à Madrid est bonne à méditer.

Le Théâtre-Italien a repris, le 29 octobre, la *Semiramide* de Rossini, avec un nouvel artiste pour chanter le rôle si important d'Assur. M. Merly est un Français qui a passé plusieurs années à l'Opéra, et qui vient d'Italie, où il a appris à diriger une fort belle voix de basse, très-souple et très-mordante. D'un physique avantageux, comédien suffisant, M. Merly chante avec feu et semble ne redouter aucune difficulté de vocalisation. Il pousse l'audace jusqu'au *sol* des ténors, et ce n'est peut-être pas ce que le virtuose fait de mieux que d'abuser ainsi de la partie élevée de son organe, qui vibre plus qu'on ne le voudrait. Toutefois, M. Merly a été remarquable dans l'introduction de cet opéra colossal, et il a chanté avec un vrai talent d'artiste et de comédien la scène et l'air des tombeaux au second acte. Mme Penco, qui manque un peu d'ampleur et de puissance pour le personnage de Sémiramis, a eu d'heureux moments, et elle aurait chanté le duo fameux du second acte avec Arsace, — *E ben! a te ferisci!* — presque dans la perfection, si elle n'avait outre-passé la liberté que doit se permettre une artiste qui interprète la pensée d'un maître comme

Rossini. L'Alboni lui donnait pourtant un exemple qui eût été bon à suivre, en chantant la partie d'Arsace avec autant de charme que d'exactitude. Le duo n'en a pas moins produit un grand effet, et la représentation a été l'une des plus intéressantes de la saison. Un seul homme a gâté, autant qu'il a dépendu de lui, le plaisir de cette belle exécution d'un admirable chef-d'œuvre : c'est le chef d'orchestre. Il n'était question dans le foyer, après la chute du rideau, au premier acte, que de ce personnage bizarre, qui se démène comme un possédé, qui précipite et altère tous les mouvements, et qui s'imagine, à tort, qu'il porte toute l'exécution musicale du Théâtre-Italien sur ses épaules. Pas tant de zèle, monsieur Bonnetti, pas tant de zèle, car l'orchestre que vous dirigez si mal entendrait à demi-mot, si vous aviez de bonnes intentions à lui communiquer.

Après quelques années d'infidélité, Mme Borghi-Mamo est revenue à ses premières amours, c'est-à-dire au Théâtre-Italien, qu'elle n'aurait jamais dû quitter. Elle a fait son apparition le 5 novembre, dans le rôle de Rosine, du *Barbier de Séville*, et le public s'est immédiatement aperçu que ce n'est point impunément que la cantatrice italienne a été, pendant trois ans, attachée au Grand-Opéra de Paris. Sa voix a subi, en effet, de fâcheuses atteintes; elle a perdu quelque chose du charme et du timbre mélancolique qui la caractérisaient autrefois. Le goût de Mme Bor-

ghi-Mamo a paru également fort équivoque, particulièrement dans le duo avec Figaro, où elle s'est permis des caprices de vocalisation qu'elle fera bien de supprimer. Nous en dirons autant du morceau étrange qu'elle a choisi pour la leçon de chant, et dont Bartolo a eu raison de dire : *Questa música non mi piace troppo.* — Le public a prouvé, par son silence, qu'il était de l'avis du docteur. En somme, la rentrée de Mme Borghi-Mamo au Théâtre-Italien n'a pas été, comme on dit, un événement de bon augure, et il faudra bien des efforts à la *prima donna*, pour reconquérir le succès qu'elle a obtenu jadis dans *Matilde di Shabran.* A côté de la charmante Mme Bosio. M. Badiali a joué et chanté le rôle de Figaro dans la perfection. Voilà un artiste, voilà un chanteur comme nos maîtres d'école n'en produisent plus! MM. Badiali et Zuchini, dans Bartholo, sont la preuve vivante que nos regrets du temps passé sont mieux fondés que ceux des héros d'Homère.

La direction du Théâtre-Italien a commis l'incroyable étourderie de recevoir et de faire représenter, le 26 novembre, devant le public parisien, *Un curioso accidente*, sorte de pastiche en deux actes composé de morceaux divers empruntés aux opéras de la jeunesse de Rossini. Parmi les petits ouvrages qui ont servi à dégrossir la main de l'auteur du *Barbier de Séville*, se trouve un opérette en un acte, *L'occasion fa il ladro* (L'occasion fait le larron), qui fut

improvisé à Venise en 1812. Un poëte italien qui habite Paris, M. Berettoni, a conçu le projet de prendre ce sujet sous un titre nouveau et de l'enrichir de tous les morceaux qu'il plairait à son goût d'y intercaler *per fas et nefas*. Cet étrange oubli des convenances a forcé Rossini à sortir de sa réserve habituelle, et à protester par une lettre adressée à M. Calzado, directeur du Théâtre-Italien, contre la qualification d'*opéra nouveau*, que portait l'affiche, en annonçant la première représentation d'*Un curioso accidente*. Voici la lettre de Rossini, que l'histoire doit s'empresser de recueillir :

11 novembre 1859.

« *A M. Calzado, directeur du théâtre impérial Italien.*

« Monsieur,

« On me dit que l'affiche de votre théâtre annonce un opéra *nouveau* de moi, sous ce titre : *Un curioso accidente*.

« Je ne sais si j'avais le droit d'empêcher de représenter un composé, en deux actes (plus ou moins), de morceaux anciens de moi ; je ne me suis jamais occupé de ces sortes de questions pour mes ouvrages (dont aucun, pour le dire en passant, ne porte ce titre : *Un curioso accidente*). En tout cas, je ne me suis pas opposé, et je ne m'oppose pas à la représentation de ce *Curioso accidente*. Mais je ne puis laisser croire

au public appelé à votre théâtre, et à vos abonnés, que c'est un opéra *nouveau* de moi d'abord, et ensuite que je suis pour quelque chose dans l'arrangement qui va se produire.

« Je viens donc vous prier de faire disparaître de votre affiche le mot *nouveau* et mon nom comme auteur, et de remplacer ce qui s'y trouve par ceci : *Opéra arrangé sur des morceaux de M. Rossini, par M. Berettoni.*

« Je demande que ce changement figure sur l'affiche de demain : à défaut, je serai obligé de réclamer de la justice ce que je réclame de votre loyauté.

« Recevez, monsieur, mes civilités empressées.

« *Signé :* GIOACCHINO ROSSINI. »

La direction du Théâtre-Italien s'est empressée de faire droit à une si juste réclamation, et *Un curioso accidente* a disparu de l'affiche après la première et unique représentation. On a eu le temps d'y remarquer un charmant trio bouffe pour trois voix d'hommes, tiré de *la Pietra del paragone*, et un fort joli duo pour soprano et contralto, d'*Aureliano in Palmira.*

Si M. le directeur du Théâtre-Italien était bien conseillé, s'il connaissait un peu mieux le vaste répertoire qui est à sa disposition, il n'aurait pas besoin d'avoir recours à des faiseurs pour varier un peu le programme monotone qu'il offre tous les ans à ses abonnés. Les *Nozze di Figaro*, *Cosi fan tutte* et

Don Giovanni de Mozart, *il Matrimonio secreto* de Cimarosa, *Elisa e Claudio* de Mercadante ; quelques opéras bouffes de Paisiello, tels que la *Serva padrona*, *il Re Teodoro*, *il Marchese Tulipano* ; les opéras les moins connus de Rossini : *Zelmira*, *l'Inganno felice*, *la Camilla* de Paër, *le Cantatrici villane*, sont des ouvrages diversement remarquables qui, montés avec soin, attireraient au Théâtre-Italien le public d'élite qui le fréquentait autrefois. Il ne manque au Théâtre-Italien qu'une bonne direction pour reconquérir l'éclat qu'il a eu sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

IV

LE THÉÂTRE-LYRIQUE.

La fée Carabosse, opéra-comique en trois actes de M. Victor Massé. — *Faust*, opéra en cinq actes de M. Gounod. — *Abou-Hassan*, de Weber; *l'Enlèvement au sérail*, de Mozart. — Débuts de Mlle Marie Saxe. — *Les petits violons du roi*, opéra-comique en trois actes de M. Deffès. — *Mam'zelle Pénélope*, opéra-comique en un acte de M. Lajarte. — *Orphée*, de Gluck.

Le Théâtre-Lyrique, situé loin du centre de Paris élégant, est, sans contredit, celui qui offre le plus d'intérêt aux amateurs de la bonne musique. Dirigé par un homme actif et intelligent qui est livré à ses propres forces et qui n'a pas même à se louer du bon vouloir de l'administration supérieure, le Théâtre-Lyrique nous a fait entendre depuis qu'il est sous la main de M. Carvalho, deux ou trois chefs-d'œuvre qui ont fait, comme on dit, courir tout Paris. Le succès extraordinaire des *Noces de Figaro*, de Mozart, celui de l'*Enlèvement au sérail*, du même maître, d'*Oberon*, d'*Euryanthe*, de *Preciosa* et du *Freyschütz* de Weber n'a pas empêché le Théâtre-Lyrique de s'occuper de l'art contemporain et de venir en aide aux

compositeurs du jour. Après l'immense retentissement obtenu par cent vingt représentations des *Noces de Figaro* qui a ému toute la France et qui a réjoui le cœur des fidèles admirateurs du vrai génie, on a donné, le 26 février 1859, la première représentation d'un opéra en trois actes, *la Fée Carabosse*, qui ne fera pas autant de bruit dans le monde. C'est un opéra féerique, mais peu comique, précédé d'un prologue, illustré de beaux décors, rempli de ballerines, d'ennui et de fantasmagories, le tout accompagné d'un peu de musique, fruit des veilles laborieuses de M. Victor Massé, l'auteur ingénieux de *la Reine Topaze* et des *Noces de Jeannette*. Quand j'affirme sur ma tête qu'il y a peu de musique dans *la Fée Carabosse*, ce n'est pas qu'il y manque une seule mesure, et que, depuis le prologue sans ouverture jusqu'à la fin du troisième acte, on n'y chante beaucoup de chœurs, d'airs, de nocturnes, ornés à profusion de ce point d'orgue *sur la troisième note du ton* qu'on entend partout, à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, à l'église autant que dans les concerts. Qui nous délivrera, grand Dieu! de cette formule odieuse qui nous obsède depuis vingt-cinq ans?

On ne discute pas des œuvres comme *la Fée Carabosse*, dont la fable dépourvue d'intérêt, de gaieté et de tristesse, n'a inspiré au musicien qu'une partition froide, d'un style maniéré et sans consistance. S'il fallait absolument dire quels sont les morceaux les

plus saillants de ces trois actes, d'une mortelle longueur, je citerais les couplets de la *Cognée*, avec la réponse du chœur, vieille donnée qui ne manque jamais son effet, une romance à deux voix, chantée par Daniel et Rosalinde, qui a de la grâce, et puis un autre nocturne. On ne peut pas s'imaginer ce qu'a été Mme Ugalde dans *la Fée Carabosse?* Je renonce à qualifier comme il faudrait les extravagances vocales qu'elle s'est permises, avec un organe usé, un style et un goût à l'avenant. L'administration a commis presque un crime en permettant cette exposition regrettable.

Le Théâtre-Lyrique avait grand besoin de réparer le dam que lui a fait la belle trouvaille de *la Fée Carabosse.* C'est pourquoi il préparait depuis longtemps la mise en scène d'un ouvrage considérable, sur lequel, comme on dit, il fondait les plus grandes espérances. C'est le *Faust* de M. Gounod, opéra en cinq actes, qui a été représenté pour la première fois le 19 mars, devant une nombreuse et sympathique assemblée. C'est toujours une grande témérité à un artiste de s'attaquer à un sujet connu, et d'avoir à répondre aux exigences de l'imagination publique, surtout quand ce sujet est, comme celui de *Faust*, une conception vaste et de l'ordre le plus élevé. Chacun semble autorisé alors à demander au peintre ou au musicien qui traduit dans son art l'idée du poëte créateur une ressemblance, une fidélité d'impression

qui le rend souvent injuste pour l'œuvre nouvelle qui se produit devant lui. D'autre part, il peut y avoir quelques avantages pour le compositeur dramatique à s'inspirer d'une donnée populaire qui s'impose à l'attention du public, et le tranquillise au moins sur l'issue de la fable que doit illustrer le musicien. Tout bien compensé cependant, le danger me semble plus grand que les avantages dans cette lutte contre un sujet qui, depuis cinquante ans, est devenu un thème fécond pour tous les arts.

Faust, qui a coûté à Gœthe trente ans de labeur et de méditations, et dont la donnée lui a été fournie par une vieille légende populaire du XVI[e] siècle, est moins une pièce de théâtre qu'un poëme, l'épopée de l'esprit germanique, mélange curieux de sentimentalité et d'abstraction, de lyrisme naïf et de profondeur métaphysique. Ces deux grandes tendances de la race allemande sont représentées par le caractère tourmenté de Faust et la figure touchante de Marguerite. Les autres personnages, tels que Valentin, la vieille Marthe, Wagner, l'étudiant, etc., sont mis là pour compléter la peinture de la vie commune et bourgeoise, au-dessus de laquelle s'élève Méphistophélès, avec le merveilleux terrible qui répond à l'imagination du peuple ; car c'est une loi de l'épopée que le merveilleux corresponde aux mœurs de la nation à qui on la destine, que la peinture du monde surnaturel soit en harmonie avec les croyances de

la foule. De tous les arts qui se sont inspirés de la *Divine Comédie* du poëte allemand et qui en ont vulgarisé les types sous toutes les formes, la musique seule n'a pas été heureuse jusqu'ici. Il a été fait pourtant un grand nombre de tentatives ou d'essais plus ou moins réussis pour traduire dans la langue des sons la sublime conception de Gœthe. Spohr d'abord a composé vers 1810, sur le sujet de *Faust*, un opéra estimable qui a obtenu un succès relatif. Un amateur distingué, le prince polonais Antoine Radziwil, aidé, je crois bien, par le maître de chapelle Guillaume Schneider, a écrit aussi sur le poëme de Gœthe une œuvre musicale dont quelques morceaux sont restés célèbres et s'exécutent encore en Allemagne, surtout à Berlin. Mlle Louise Bertin, une femme d'élite, a fait représenter sur le Théâtre-Italien de Paris, le 8 mars 1831, un opéra de *Faust* dont nous ne connaissons que le titre. MM. Berlioz, Liszt, une foule de compositeurs ont également été attirés par cette donnée épique de Faust, et de tous ces essais il n'est resté de vivant dans la mémoire de tout le monde que l'admirable ballade de Schubert :

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer.

On sait que Beethoven voulait terminer sa glorieuse carrière par une composition sur le même sujet, dont il n'a pas laissé deviner le caractère. Le génie de Bee-

thoven était seul de taille à se mesurer avec celui de son immortel contemporain, et la postérité doit amèrement regretter que l'auteur de la *neuvième symphonie avec chœurs*, de la musique d'*Egmont*, des *Ruines d'Athènes* et de *Fidelio* n'ait pas eu le temps d'accomplir son dernier rêve. Rossini lui-même a caressé l'idée d'écrire un opéra sur le *Faust* que devait lui préparer M. Alexandre Dumas, si je ne me trompe, et il eût été au moins curieux de voir un génie de la lumière et de la passion extérieure aux prises avec la poésie sombre, chaste et naïve d'une race si différente de celle qui a donné le jour à l'auteur de *Guillaume Tell.* Il nous reste à examiner maintenant comment M. Gounod a envisagé son sujet et quelle est la valeur de son entreprise.

Le livret de MM. Jules Barbier et Michel Carré reproduit avec adresse les principales scènes du poëme original, qui est suffisamment connu; nous suivrons immédiatement les traces du musicien qui nous conduit *nella città dolente.*

Une sorte de récitatif symphonique, car décidément on n'écrit plus d'ouverture, un peu sombre d'abord, et qui va s'éclaircissant jusqu'à l'adjonction des harpes par une progression modérée, précède le lever du rideau, qui laisse voir la chambre d'étude du docteur Faust, vieux, courbé et méditant sur un grand in-folio. Il y cherche la solution du grand mystère, et, comme on l'a dit des psychologues de nos jours, il

s'empêche de vivre pour avoir le loisir d'analyser la vie. Une petite symphonie pastorale qui annonce l'arrivée du jour, un chœur matinal qui se chante derrière la coulisse, et quelques détails d'orchestre pendant la vision de Marguerite, sont les seules choses remarquables de ce premier acte, qui n'est guère qu'un prologue. Ni les récitatifs que chante Faust, ni l'apparition de Méphistophélès évoqué par le docteur, n'ont rien inspiré à M. Gounod qui mérite d'être signalé. Le pacte conclu entre les deux puissances, le fini et une moitié de l'infini, Faust et Méphistophélès se mettent à voyager, et le second acte transporte la scène dans la fameuse cave d'Auerbach, à Leipzig. Un beau chœur syllabique et à l'unisson, chanté par de vieux Juifs à la tête branlante, est parfaitement réussi, et le public l'a justement fait répéter. Les couplets à boire de Méphistophélès, avec l'accompagnement du chœur, n'ont pas assez de relief pour un personnage aussi étrange, et l'on songe involontairement à la vigoureuse conception du caractère de Gaspard dans le *Freyschütz* et de Bertram dans le chef-d'œuvre de Meyerbeer. Le récitatif de Valentin, ainsi que le chœur qui en forme la conclusion, est de ce style solennel et court qui rappelle les *oratorios* de Hændel, dont M. Gounod s'est plusieurs fois inspiré à bon droit; mais ce qui est charmant et délicieusement instrumenté, c'est la valse avec le chœur qui en est pour ainsi dire l'accompagnement. Ce morceau, d'une

rare élégance et parfumé de poésie allemande, forme, avec le chœur des vieillards que nous avons mentionné, les deux parties saillantes du second acte, dont la supériorité sur le premier n'est pas contestable. Le troisième acte, qui à notre avis est le plus important de tous, présente la rencontre de Faust et de Marguerite sortant de l'église, dont le tableau bien connu d'Ary Scheffer a popularisé en France le type touchant, mais d'un caractère un peu trop mystique. L'air dans lequel Faust s'efforce d'exprimer le ravissement où l'a mis la vue de la jeune fille dont il va briser la destinée n'a de remarquable qu'un accompagnement discret et délicat, où l'on distingue un violon solo qui en suit les contours; mais le dessin de l'idée est vague, et flotte incessamment entre la mélopée et la mélodie proprement dite. C'est le défaut constant de M. Gounod. Tel est aussi le défaut qu'on peut reprocher à tout ce que chante Marguerite, lorsque, rentrée dans sa petite maison, elle trouve la fatale cassette remplie des bijoux précieux dont elle se pare avec tant de bonheur. Ce récit, car je ne puis pas lui donner une autre qualification, renferme de charmants détails soit dans la partie vocale, soit dans l'accompagnement; mais il n'y a pas de morceau proprement dit, c'est-à-dire il n'y a pas une idée simple qui se limite et s'impose à la mémoire. Mme Miolan-Carvalho est ravissante dans cette scène de joie enfantine. La vieille Marthe arrive sur ces entrefaites,

et bientôt après les deux femmes sont surprises par Faust et son inséparable compagnon, et il en résulte la scène de la promenade carrée dans le jardin, qui, dans le poëme de Gœthe, est un chef-d'œuvre de raillerie profonde et de sentiment. Comment M. Gounod a-t-il traité cette situation unique ? Comment a-t-il fait parler ces quatre personnages divisés en deux groupes, l'un composé de Marthe et Méphistophélès, exprimant le désabusement et la moquerie de la vie, l'autre de Marguerite et de Faust, effeuillant la fleur de l'idéal et s'enivrant de ses parfums ? Le musicien a-t-il trouvé un thème saillant sur lequel il ait pu jeter toutes les fleurs de sa fantaisie, tous les cris de son cœur sans interrompre le fil du discours commencé ? A-t-il fait un de ces morceaux savants dont l'unité de conception n'empêche pas la variété des modes, un morceau d'ensemble comme le trio du *Pré aux Clercs*, le quatuor de *Zampa*, et tant d'autres que je pourrais citer ? Non, ce n'est pas ainsi que procède M. Gounod, et dans toute la scène dont nous venons de parler, on ne remarque guère qu'une harmonie fine et choisie, et parfois des bouffées d'accents et d'accords d'une suavité pénétrante qui rappelle le style de Mozart, particulièrement l'admirable quatuor du premier acte de *Don Juan*, — *non ti fidar o misera*, — si indignement chanté au Théâtre-Italien. Oui, je ne crains pas de le dire, dans les premiers accords de cette scène, dans le récit que fait Marguerite à

Faust de sa modeste existence, dans les dernières mesures, où les quatre voix se réunissent et se fondent, on sent comme un parfum de la musique de Mozart sans imitation servile ; mais il n'y a pas de morceau à proprement parler. Est-ce un système de la part de M. Gounod ? est-ce pénurie d'idées? Dans les arts comme dans la politique, nous croyons à des caractères, à des tempéraments, et non pas à des théories édifiées *a priori*. Les mêmes qualités gracieuses et le même défaut d'unité se retrouvent dans la scène d'amour qui suit entre Faust et Marguerite, qui se retire dans sa chambrette. Ce n'est pas un duo, c'est un dialogue libre et passionné dont l'accompagnement surtout renferme des harmonies et des sonorités ravissantes. Je recommande tout cela aux amateurs.

La ballade au rouet que chante au commencement du quatrième acte la pauvre Marguerite délaissée, — *Il ne revient pas,* — n'a pas non plus de caractère mélodique, et l'on y regrette la touchante inspiration de Schubert, dont M. Gounod a pourtant tâché d'imiter une certaine progression ascendante et chromatique, qui est d'un si bel effet dans la ballade du compositeur allemand ; mais le chœur de soldats qui accompagnent Valentin, et qu'annonce une belle marche militaire, est un chef-d'œuvre du genre. J'aime surtout la seconde phrase complémentaire qui sert de transition au retour du premier motif, ravisé

alors par une instrumentation plus chaude et plus abondante. Ce chœur est redemandé tous les soirs par le public charmé. Il n'en advient pas autant à la sérénade que Méphistophélès vient ricaner à la porte de Marguerite, car c'est un morceau insignifiant, qui prouve décidément que le diable ne porte pas bonheur à M. Gounod. Le trio du duel entre Valentin et Faust, aidé sournoisement de Méphistophélès, aurait pu être d'une couleur plus franche et plus satanique. Je préfère la scène où Valentin expirant maudit sa sœur en des termes qui bravent l'honnêteté dans le texte allemand, et dont on n'a pu donner au Théâtre-Lyrique qu'une traduction libre. Ce récitatif haletant de Valentin, avec les murmures du chœur qui en absorbe les éclats, est d'un bel effet sans doute, mais trop écourté et laissant à désirer un développement plus grandiose. A ce tableau pathétique en succède un autre qui est la contre-partie : je veux parler de l'admirable scène qui représente Marguerite priant dans l'église, et qui, dans le poëme de Gœthe, est d'une beauté sublime. Il ne nous semble pas que M. Gounod ait tiré tout le parti possible du contraste que lui offrait cette situation unique, dont on a tant abusé avant lui. Les reproches amers du mauvais esprit, les sanglots de la pauvre fille repentante et le chœur invisible qui chante la terrible prose du *Dies iræ* avec l'accompagnement de l'orgue, ne forment pas, dans la composition de M. Gounod, un ensemble

puissant à la hauteur de la conception du poëte. Je louerai cependant le cri de miséricorde que pousse Marguerite éplorée, s'efforçant d'échapper à l'oppression du mauvais esprit, qui se tient derrière elle immobile et invisible comme un remords. La nuit de Walpurgis, avec le chœur de sorcières qui en exprime l'horreur, n'ajoutera rien à la réputation de M. Gounod, qui a mieux réussi ailleurs dans ce genre fantastique, témoin le morceau symphonique de la scène des ruines dans *la Nonne sanglante*. Je ne trouve à signaler dans tout le cinquième acte que quelques passages du duo de la prison entre Faust et Marguerite, particulièrement la terminaison en trio lorsque Méphistophélès vient presser le départ des deux amants.

Je ne pense pas qu'aucune partie remarquable de la nouvelle partition de M. Gounod, qui est un véritable grand opéra par le développement du style et l'absence presque totale du dialogue, ait été oubliée dans l'énumération soigneuse que je viens d'en donner. J'ai signalé au premier acte la petite symphonie pastorale qui annonce le jour, le chœur qui se chante derrière les coulisses, et certains détails d'orchestre pendant la vision de Marguerite filant à son rouet; au second acte, le chœur des vieillards et toute la scène dont il est un épisode, la valse délicieuse, avec l'accompagnement des voix, et certains accents de Marguerite lorsqu'elle est saluée par Faust; au troi-

sième acte, qui est le plus remarquable de tous, la scène poétique du jardin et le dialogue d'amour entre Faust et Marguerite; au quatrième acte, le chœur des soldats avec la marche militaire, la mort de Valentin et la scène de l'église; au cinquième et dernier acte, quelques élans du duo de la prison. Mais ce qu'on ne saurait trop louer dans l'œuvre de M. Gounod, c'est la distinction constante du style, c'est le goût parfait qui éclate dans les moindres détails de cette longue partition, c'est le coloris, l'élégance et la sobriété discrète de l'instrumentation, où se révèle la main d'un maître, et d'un maître qui s'est abreuvé aux sources pures et sacrées. Nous l'avons déjà remarqué, et il est bon et juste de le redire, dans plusieurs passages de la nouvelle partition de M. Gounod, particulièrement dans le quatuor ou le double dialogue de la promenade au jardin, on sent circuler des harmonies chastes et profondes, des accents et des soupirs contenus qui rappellent la manière de Mozart. Je ne saurais faire un plus grand éloge de l'œuvre d'un compositeur moderne. Voici maintenant quelles sont nos réserves, voici les raisons qui nous forcent à dire que M. Gounod n'a pas entièrement atteint le but qu'il se proposait.

Ce qui fait le mérite du poëme de Gœthe, — et ce sont de bien pauvres esprits, ceux qui n'ont pas vu cela, — c'est l'alliance du merveilleux et des sentiments

humains, la superposition de l'élément fantastique et terrible sur les caractères et les passions de la vie. Otez Méphistophélès et les événements surnaturels dont il est l'agent, et vous n'avez plus qu'une fable ordinaire, l'amour d'un pauvre philosophe tout barbouillé de métaphysique pour une jeune fille allemande assez insignifiante. Marguerite n'est plus alors l'image chaste et résignée des vertus domestiques et de la poésie du foyer, ce n'est plus la victime sacrée de l'esprit du mal rachetée à la fin par la sincérité et la profondeur du sentiment, et criant du haut du ciel où l'élève son amour : Henri! Henri!... On pourrait mettre à la fin du poëme de Gœthe ce vers qui termine la *Divine Comédie* du Dante Alighieri et qui résume la donnée des deux épopées :

L' amor, che muove il sol e l'altre stelle.

Or, de l'avis de tous, la figure de Méphistophélès n'a aucun relief dans l'œuvre de M. Gounod. Le compositeur n'a pu dessiner en quelques traits vigoureux ce personnage étrange, moitié sophiste et moitié démon, que Spohr lui-même n'a pas mieux réussi. Nous devons en dire autant de toute la partie fantastique et surnaturelle, de la nuit de Walpurgis, de la scène de la prison et de l'apothéose finale, qui nous semblent à peu près manquées et dépourvues de caractère. A vrai dire, M. Gounod a fait une œuvre

éminemment distinguée à côté de celle dont il s'est inspiré ; mais le musicien ne s'est point emparé de la vaste conception du poëte allemand : il n'a point assez réussi à s'approprier la donnée épique de Gœthe pour rendre toute tentative nouvelle impossible. Il a fallu une révolution musicale, complément d'une grande révolution politique, pour qu'un génie comme Rossini osât toucher au *Barbier de Séville* et détrôner l'œuvre du vieux Paisiello, qui n'est pas oubliée des amateurs. On ne refera jamais la musique des *Nozze di Figaro* ni le *Don Juan* de Mozart, pas plus que le *Freyschütz* et *Robert le Diable.* On pourra revenir au sujet de Faust, mais en tenant grand compte de la partition de M. Gounod, qui renferme des parties exquises.

L'exécution de l'opéra de *Faust* est assez bonne au Théâtre-Lyrique, surtout les chœurs, qui sont les meilleurs de Paris, et l'orchestre. Mme Miolan-Carvalho a révélé dans le rôle de Marguerite des qualités de comédienne qu'on ne lui connaissait pas jusqu'ici. Elle a composé ce caractère de jeune fille, blonde comme les blés, avec un mélange de grâce, de finesse et de naturel, qualités qui semblent s'exclure. Elle chante à ravir toutes les parties délicates de la musique que lui a confiée M. Gounod, et il n'y a que dans la scène de l'église que l'éminente cantatrice laisse apercevoir un peu de fatigue dans son frêle organe. M. Barbot fait tout ce qu'il peut dans le personnage de Faust

pour se faire pardonner sa mauvaise voix de ténor et son accent toulousain. Pourquoi n'avoir pas confié ce rôle à M. Michot, dont la belle voix devrait être depuis longtemps à l'Opéra, ne fût-ce que pour doubler, comme on dit dans les coulisses, M. Gueymard? Quant à M. Balanqué, il supplée par l'intelligence à tout ce qui lui manque pour rendre le personnage complexe et difficile de Méphistophélès. Le spectacle est magnifique, et suffirait seul pour attirer la foule à un théâtre qui mérite les encouragements de la critique par les efforts qu'il fait depuis huit ans pour populariser les chefs-d'œuvre sans négliger l'art contemporain. Ne doit-on pas quelque reconnaissance à l'administration intelligente et zélée qui a fait entendre successivement à la nouvelle génération *Oberon*, le *Freyschütz*, *Euryanthe*, *Preciosa*, *les Noces de Figaro*, et qui nous fait espérer *le Mariage secret* de Cimarosa, *l'Enlèvement au sérail* de Mozart?

Quel que soit le succès de l'opéra de *Faust*, cette œuvre, remarquable à plus d'un titre, contribuera à étendre et à consolider la réputation de M. Gounod. S'il n'était pas toujours un peu téméraire de chercher à deviner quel sera l'avenir d'un artiste, nous serions disposé à croire que, par l'élégance et la pureté du style, par la sobriété de coloris et par le goût parfait qu'on remarque dans son instrumentation, par la finesse des détails et le choix heureux de ses harmonies, non moins que par la pénurie et l'effacement

des idées fondamentales, c'est-à-dire des mélodies, M. Gounod est peut-être destiné à remplir dans l'art contemporain le rôle d'un Cherubini, avec des nuances particulières et en des proportions plus restreintes. Ce serait encore une belle carrière dont M. Gounod n'aurait pas le droit de se plaindre.

Après le *Faust* de M. Gounod, dont les connaisseurs ont su apprécier les qualités distinguées, le Théâtre-Lyrique, qui est forcé de vaincre toujours ou de fermer ses portes, a cherché encore une fois dans les œuvres du passé une ressource contre des nécessités présentes. Un petit opéra en un acte de Weber, *Abou-Hassan*, et un charmant chef-d'œuvre bien connu de Mozart, *l'Enlèvement au sérail*, ont été traduits, arrangés et représentés avec succès au Théâtre-Lyrique le 11 mai. C'est en 1810, à Darmstadt, où Weber étudiait la composition avec Meyerbeer, sous la direction de l'abbé Vogler, qu'il composa le petit ouvrage qui nous occupe. L'auteur du *Freyschütz* avait alors vingt-quatre ans, et non pas quinze, puisqu'il était né en 1786. Il s'était déjà essayé au théâtre, car il avait écrit *la Fille des Bois* en 1800 à Munich, *Peter Schmol* à Augsbourg en 1801, *Sylvana*, nouvelle élaboration de *la Fille des Bois*, en 1806. Le sujet de la pièce, très-simple et très-naïf, puisqu'il s'agit d'un pauvre ménage de deux amoureux, Hassan et Fatime, qui se consolent de leur détresse par l'affection qu'ils ont l'un pour l'autre, ne pouvait pas donner lieu à de

grands développements de style. C'est le prélude charmant d'un génie qui cherche encore sa voie, et dont l'éclosion a été lente et très-laborieuse. Weber, aussi bien que son condisciple Meyerbeer, a commencé par imiter, dans de certaines proportions, les allures faciles des compositeurs italiens. Déjà dans le petit ouvrage de *Sylvana*, qui est pour ainsi dire le germe d'où sortira plus tard le *Freyschütz*, on trouve deux ou trois morceaux écrits dans le style de l'opéra bouffe, avec de nombreuses vocalises que Weber ne répudiera jamais, car il en a mis dans *Oberon*, dans *Euryanthe* et dans le grand air d'Agathe du *Freyschütz*. Il est impossible de méconnaître l'accent et la mélodie courte, mais tendre et profonde, de Weber dans l'*andante* de l'air d'Hassan, — *ô Fatime!* — que M. Meillet chante avec goût et sentiment. Un joli duo entre les deux époux, Hassan et Fatime, un chœur bien rhythmé, un air tout printanier de Fatime, et quelques détails de l'instrumentation suffisent pour dévoiler la main encore novice de Weber et pour intéresser le connaisseur. Après le plaisir de voir lever l'aurore, je n'en connais pas de plus piquant pour un observateur judicieux que d'étudier les préludes d'un homme de génie et de le saisir dans la ruche alors qu'il forme le miel qui doit immortaliser son nom. Il n'y a que les musiciens grotesques qui n'intéressent jamais personne, et ce sont précisément ceux-là qui im-

portunent les contemporains du récit de leurs divagations.

L'Enlèvement du Sérail, et non pas *au Sérail*, comme porte l'affiche du Théâtre-Lyrique, ce qui est un contre-sens, occupe dans l'œuvre et la carrière de Mozart une place bien autrement importante qu'*Abou-Hassan* dans Weber. C'est à Vienne, en 1782, que Mozart a écrit ce délicieux chef-d'œuvre, qui n'a cessé depuis lors d'être joué sur tous les théâtres de l'Allemagne. Mozart avait alors vingt-six ans, et non pas dix-sept, comme l'ont dit des critiques qu'on aurait dû croire mieux renseignés sur des faits aussi universellement connus. Indépendamment de deux ou trois opéras composés dans son enfance en Italie, Mozart avait écrit *Idoménée* en 1780 à Munich, c'est-à-dire un chef-d œuvre dont le Conservatoire nous fait entendre souvent d'admirables fragments. *L'Enlèvement du Sérail* et *la Flûte enchantée*, qui est de l'année 1791, sont les deux seuls opéras en langue allemande qu'ait composés Mozart. Le *libretto* de *l'Enlèvement*, tiré d'une vieille pièce du théâtre allemand, fut écrit presque sous la dictée du grand musicien par un certain Stephani. Mozart mandait à son père le 1er août 1781 : « Le jeune Stephani m'a apporté avant-hier un *libretto* à mettre en musique. Le livret est joli, et le sujet est tout à fait turc. Je composerai l'ouverture, le chœur du premier acte, ainsi que le chœur final, avec de la musique turque.

Je suis si content de mon sujet, que le premier air que doit chanter la Cavalieri, celui que je destine au ténor Adamberger, et le trio qui termine le premier acte sont déjà faits. » Après une année de luttes contre une cabale formidable qui avait bien conscience de la grandeur du génie qu'elle voulait empêcher de se produire, la première représentation de *l'Enlèvement du Sérail* eut lieu le 13 juillet 1782 avec un immense succès. Dans une lettre que Mozart écrit à son père le 7 août, il lui dit que Gluck a été si content de la musique de son opéra, qu'il l'a invité à souper après la représentation, à laquelle le chantre d'*Armide* et d'*Orphée* avait assisté. On est heureux de trouver dans la vie des hommes illustres cette haute et noble impartialité. On sait quelle fut la réponse d'Haydn au père de Mozart, qui lui demandait un jour ce qu'il pensait de son fils : « Sur mon honneur et devant Dieu, je déclare que votre fils est le premier des compositeurs vivants, » répondit le grand maître qui a créé la symphonie et tant de chefs-d'œuvre.

Mozart avait sous la main, lorsqu'il composa *l'Enlèvement du Sérail*, un personnel de chanteurs tout à fait remarquables. C'est pour la Cavalieri, cantatrice brillante qui possédait une voix de soprano très-étendue et très-flexible, qu'il a écrit le rôle de Constance. Fischer, une basse profonde et un excellent comédien, qui était fort aimé du public viennois, a

créé le rôle d'Osmin, et le ténor Adamberger, qui chantait avec infiniment de goût, celui de Belmonte; une demoiselle Teyber fut chargée du personnage secondaire de Biondina, et un certain Dauer de celui de Pedrillo. Mozart, qui était jeune, sans position, ayant à lutter contre des adversaires puissants, dut faire de nombreuses concessions à des virtuoses à la mode, qui jouissaient de la faveur du public, et qui consentaient à chanter la musique d'un Allemand connu et estimé, surtout comme compositeur de musique instrumentale. C'est ce qui explique les nombreux traits de bravoure qui remplissent tous les airs que chante Constance, écrits pour la voix brillante de la Cavalieri, et les notes profondes qui apparaissent si fréquemment dans la partie d'Osmin, qui va jusqu'au *ré* d'en bas. Par ces traits et d'autres encore que nous pourrions citer, Mozart a payé son tribut à la fortune et au goût du public, près duquel il lui importait de réussir. Pour être un génie éminemment créateur, on n'échappe pas entièrement à la loi de son temps. Il y a donc de certaines formules vocales qui ont vieilli dans *l'Enlèvement du Sérail*, comme il s'en trouve aussi dans *la Flûte enchantée* et même dans *Don Juan*. Ce sont des parties accessoires, des détails minimes, qui n'altèrent pas la jeunesse éternelle du fond. Avons-nous besoin de citer les nombreux morceaux de *l'Enlèvement du Sérail*, qui sont populaires depuis bientôt quatre-vingts ans, et

qui conservent leur fraîcheur printanière : le premier air de Belmonte, les couplets si connus d'Osmin, le duo qui en résulte ensuite avec Belmonte, le chœur sur une marche turque, si gai et si original, et le trio qui termine le premier acte ; — au second acte, le duo pour basse et soprano entre Osmin et Biondina, si franchement comique, l'air de Biondina, le duo si piquant d'Osmin et de Pedrillo, l'air admirable que chante Belmonte, et le quatuor qui sert de finale? Au troisième acte, on remarque encore la jolie romance de Pedrillo, l'air d'Osmin, si plein d'une fureur comique, et le finale, qui est à la fois bien en situation et si parfaitement musical.

L'Enlèvement du Sérail, qui n'aurait jamais été représenté sans la protection de l'empereur Joseph II, qui tenait à voir s'établir à Vienne un théâtre national, fut un grand événement pour l'Allemagne. Ce délicieux chef-d'œuvre de Mozart fut accueilli avec enthousiasme. Depuis les petits opéras populaires de Hiller, de Dittersdorf et d'autres compositeurs de second et troisième ordre, c'était la première fois qu'on entendait une musique aussi élégante et aussi neuve écrite par un Allemand sur un texte national. C'est à propos de *l'Enlèvement du Sérail* que l'empereur Joseph II aurait dit ces mots souvent cités : « Très-bien, mon cher Mozart, mais un peu trop de notes.... — Pas une de plus qu'il n'en faut, Sire, » aurait répondu le grand musicien, qui n'avait pas tout l'esprit que lui

prêtent certains journaux parisiens, mais qui avait la conscience de son génie et la dignité d'un honnête homme. Weber, qui se connaissait apparemment en musique, — et surtout en musique dramatique, — a porté sur *l'Enlèvement du Sérail* un jugement digne de l'auteur du *Freyschütz*, et qui vaut l'approbation de Gluck. « J'ai une grande préférence, dit Weber, pour cette production charmante où débordent la gaieté, l'entrain, la douceur et le sentiment de la belle jeunesse de Mozart. Je crois sentir dans cette musique fluide et sereine ce charme indéfinissable, cette grâce et ce parfum de la vie heureuse que donne un premier amour. Oui, je pense que Mozart a déjà atteint dans cet ouvrage la perfection de l'art, et qu'il lui eût été plus facile d'écrire un second *Don Juan* que de retrouver l'inspiration sereine qui caractérise *l'Enlèvement du Sérail*[1]. » Voilà comment les maîtres de l'art parlent de leurs devanciers. Quant à ces écrivains sans goût et sans style qui cherchent à se venger sur la mémoire des hommes illustres des mécomptes d'une ambition grotesque et inassouvie, on peut leur appliquer ces belles paroles de Bacon : « Personne ne nie l'existence des dieux, hors celui à qui il sert que les dieux n'existent pas. »

Ce n'est pas la première fois que *l'Enlèvement du Sérail* est entendu à Paris. En 1802, une troupe de

1. Voy. *OEuvres posthumes* (*Hinterlassene Schriften*), t. III, p. 126.

chanteurs allemands vint s'établir dans le théâtre de la Cité, qui prit le nom de Théâtre-Mozart, et elle y donna le 16 novembre le petit opéra de l'auteur de *Don Juan.* Mme Lange, belle-sœur de Mozart, y chantait le rôle de Constance. En 1838, une autre troupe allemande a exécuté *l'Enlèvement du Sérail* dans la salle Favart. L'ouvrage tel qu'on le donne au Théâtre-Lyrique a été arrangé un peu, quant au poëme, et traduit librement par Prosper Pascal, jeune compositeur plein de goût, qui a écrit plusieurs recueils de mélodies et un petit opéra en un acte, *le Roman de la Rose*, qui méritait un meilleur accueil que celui qui lui a été fait par le public. M. Pascal a fait aussi quelques modifications à la partition de *l'Enlèvement.* Il y a intercalé un air de *la Clemenza di Tito*, supprimé le grand duo du troisième acte entre Belmonte et Constance, et réduit le poëme en deux actes, en changeant le dénoûment. Entre le premier et le second acte, il a placé, comme intermède, la marche turque, qui se trouve dans une sonate pour piano de Mozart, et il l'a instrumentée, car je suppose bien que c'est lui, avec un goût qui dénote une connaissance familière du style de Mozart. L'entreprise de M. Pascal a parfaitement réussi. M. Battaille est remarquable dans le rôle d'Osmin, qu'il chante et qu'il joue en véritable artiste. M. Michot a toujours sa belle voix de ténor dans le rôle de Belmonte, et Mme Meillet ne se tire pas mal de la partie difficile

de Constance. Mme Ugalde joue le rôle de Biondina avec beaucoup d'entrain. *L'Enlèvement du Sérail*, précédé d'*Abou-Hassan* de Weber, forme un charmant spectacle bien digne d'attirer les connaisseurs.

Après trois mois de fermeture pendant lesquels Mme Carvalho est allée à Londres chanter *le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, le Théâtre-Lyrique a rouvert ses portes le 1er septembre 1859, par le délicieux chef-d'œuvre de Mozart *l'Enlèvement du Sérail*, et l'agréable opérette de Weber, *Abou-Hassan*. On a repris ensuite *le Faust* de M. Gounod avec un nouveau ténor, M. Guardi, qui chante le rôle du docteur. Je ne sais d'où vient M. Guardi ni quel est le maître qui lui a délié la langue; mais il ne paraît être encore qu'un écolier dont la voix stridente et mal posée est déjà affectée de cette insupportable vibration qui dénote plus que de la fatigue, je veux dire une véritable altération de l'organe. Il est douteux que M. Guardi puisse fournir une longue carrière, surtout si on le place au premier rang et dans un rôle aussi long et aussi difficile que celui de Faust. La voix de M. Guardi n'a aucune flexibilité, et l'éclat métallique qui la distingue n'est obtenu que par des efforts visibles et pénibles à l'auditeur.

Le 26 septembre, le Théâtre-Lyrique a repris les *Noces de Figaro* de Mozart, et ce chef-d'œuvre de grâce, de sentiment, de science et d'invention n'a

rien perdu de sa jeunesse et de son charme éternels. Mme Carvalho chante toujours avec une rare perfection tous les morceaux du rôle de Chérubin, qu'elle joue avec esprit; Mme Ugalde continue à prêter à celui de Suzanne plus de verve et de mordant que de bon goût, tandis que le personnage important de la comtesse a servi de début à une femme inconnue jusqu'ici, Mlle Marie Sax, qui a une très-belle voix de soprano et qui ne sort pas du Conservatoire, puisqu'elle a une voix bien conservée. D'où sort-elle donc? Nous oserons le dire, parce que cela fait honneur à l'artiste et au directeur qui a su apprécier son talent. Mlle Sax, qui a voulu s'abriter sous ce nom de guerre, sort d'un café chantant. On pense bien que ce n'est pas dans un pareil établissement lyrique que Mlle Sax a pu apprendre à chanter; mais elle y a conservé sa belle voix et développé un instinct qui ne demande qu'à être dirigé par de bons conseils. C'est une bonne acquisition pour le Théâtre-Lyrique que Mlle Sax.

Les Petits violons du Roi, opéra-comique en trois actes, poëme de M. Henri Boisseaux, musique de M. Deffès, qui a été joué le 30 septembre, est une erreur de M. Carvalho et de tous ceux qui ont pris part à ce gros vaudeville bâti avec une anecdote de la vie de Lully, et qui était digne de figurer dans la baraque des *Fantocini* que fait mouvoir M. Offenboch, aux Bouffes-parisiens. La musique de M. Deffès ne s'élève

guère au-dessus du poëme qui l'a inspirée, et je n'y ai remarqué que des couplets et un duo; — *la Bonne Histoire que voilà* — au premier acte; à l'acte suivant un air chanté par Lully, que Mlle Girard débite avec adresse, et l'intermède instrumental sur un menuet de l'auteur d'*Armide*, et de vingt opéras qui ont vécu plus que ne vivra l'œuvre de M. Deffès, mieux inspiré toutefois dans deux ou trois opérettes qui l'ont fait connaître, comme *la Clef des champs*.

Un petit acte, *Mamz'elle Penelope*, qui ne manque pas de gaieté et dont la musique accorte et facile est de M. Lajarte, a été donné le 3 novembre, en attendant la seconde reprise du *Faust* de M. Gounod.

Paris a pu entendre enfin un chef-d'œuvre de Gluck, non pas sur le grand théâtre de l'Opéra, pour lequel Gluck l'avait approprié en 1774, ni sur le théâtre Italien, où l'on donne d'indignes pastiches d'un beau génie, qui dédaigne de protester contre un si criant abus qu'on fait de son nom. C'est au théâtre Lyrique qu'*Orphée* a été repris le 18 novembre, devant une assemblée curieuse qui représentait le peuple le plus oublieux et le plus routinier de la terre. Hâtons-nous de dire que la tentative a complétement réussi, et que les oreilles progressives de l'an de grâce 1759 ont bien voulu reconnaître que le monde ne s'est pas fait en un jour, et que malgré notre science universelle, malgré nos chemins de fer et le télégraphe électrique, nous en sommes encore à

ignorer comment viennent les roses et les fleurs de l'esprit humain.

Qui ne sait que Gluck, avant de venir en France tenter, non pas une révolution, comme on l'a dit, mais une transformation du drame lyrique tel que Lulli et Rameau l'avaient créé, était déjà célèbre en Italie, où il avait composé une vingtaiue d'opéras? Né le 2 juillet 1714, à Weidenwang, village du Haut-Palatinat, près des frontières de la Bohême, d'un père très-pauvre, qui était garde-chasse d'un prince de Lobkowitz, Christophe Gluck apprit les éléments des lettres et de l'art musical dans les écoles publiques de la petite ville de Kommetau. Jeune encore, il fut conduit à Prague, la capitale de la Bohême, ville intéressante et riche en institutions de toute nature, où la musique était enseignée aux enfants et aux adultes. Gluck se perfectionna dans l'étude du violon et du violoncelle, apprit à chanter, et fut obligé pour vivre de chanter lui-même dans les églises, de courir le pays en donnant des concerts sur le violoncelle en pauvre virtuose de campagne. Le désir d'agrandir ses connaissances et de pénétrer les secrets d'un art pour lequel il se sentait une vocation irrésistible conduisit Gluck à Vienne, où il trouva un noble protecteur dans le comte Melzi, seigneur milanais, qui l'accueillit dans son palais. Le comte Melzi, qui avait connu Gluck chez le prince de Lobkowitz, s'intéressa au jeune *Tedesco*, le nomma

son maître de chapelle et le conduisit à Milan, où il fit la connaissance de Sammartini, qui lui donna des conseils. C'est à Milan que Gluck a composé son premier opéra, *Artaxerce*, poëme de Métastase, en 1741. Il avait alors vingt-sept ans. Grâce à la protection du comte Melzi, aux bons conseils de Sammartini, qui était devenu son ami, l'opéra de Gluck eut un plein succès. Ainsi donc Gluck, comme Haydn et Mozart, doit aux maîtres et au goût de l'Italie ce premier rayon de lumière qui a fait résonner son génie pathétique. Cela est bon à dire par ce temps de nationalités jalouses, où il semble que chaque peuple ne doive sa civilisation qu'à ses propres efforts. L'Allemagne surtout ne devrait pas oublier ce qu'elle doit aux deux grandes nations latines : l'Italie et la France.

Après le succès d'*Artaxerce*, Gluck parcourut les principales villes d'Italie, composant à Venise, à Crémone, à Turin, etc., des opéras qui répandirent son nom dans toute l'Europe. En 1745, il fut mandé à Londres pour écrire un ouvrage, *la Caduta dei Giganti*, qui n'eut que cinq représentations. Gluck quitta promptement l'Angleterre, peu content de l'accueil qu'il y avait reçu et du jugement sévère qu'avait porté sur ses ouvrages son illustre compatriote Haendel, traversa Paris, où il eut occasion d'entendre les opéras de Rameau, alors dans tout son éclat, et s'en retourna à Vienne, où il faisait son

séjour habituel. Gluck reprit bientôt le chemin de l'Italie, se rendit à Rome, à Parme et dans d'autres villes, où il écrivit des opéras plus ou moins heureux, parmi lesquels il faut citer surtout *Telemacco*, et revint à Vienne, vers 1755, avec l'intention de modifier son style et de changer les proportions de l'opéra Italien. C'est pendant la période de 1762 à 1770 que Gluck a composé pour le théâtre Italien de Vienne *Orfeo*, *Alceste* et *Paride ed Elena*, qui marquent un si grand changement dans sa manière. Cette première modification, dont il a consigné les principes dans l'épître dédicatoire d'*Alceste* au duc de Toscane, et dans celle de *Paride ed Elena* au duc de Bragance, amena Gluck à venir essayer en France la réforme qu'il avait opérée dans l'opéra italien. *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride*, *Écho et Narcisse*, sont les opéras qu'il a donnés successivement à l'Académie de musique, et qui ont soulevé à Paris et en Europe une si bruyante polémique. Fixé à Vienne, où il retournait incessamment, Gluck y est mort le 15 novembre 1787, l'année même où Mozart enfantait *Don Juan*. Trois mois après la mort de Mozart, arrivée le 5 décembre 1791, Dieu appelait à la vie, dans la petite ville de Pesaro, un génie merveilleux bien digne de faire partie du petit nombre des élus.

Lorsque Gluck composa la partition d'*Orfeo* en 1762, il avait cinquante-huit ans. Son nom était alors il-

lustre, ses œuvres fort admirées dans toute l'Europe. J'insiste sur ce fait, parce que la manie de notre temps est de croire aux génies méconnus et de forger des fables au profit des médiocrités vaniteuses et des vocations avortées. Comme tous les hommes supérieurs, Gluck a d'abord suivi, sans système, le goût de son époque et écrit des opéras pour satisfaire le public dont il voulait capter les suffrages. Devenu célèbre malgré les obstacles qu'il eut à surmonter et malgré la toute-puissance des virtuoses qui avaient *transformé l'opéra en un concert*, selon l'heureuse expression de l'abbé Arnaud, Gluck conçut le projet de couronner sa vie par une réforme du drame lyrique. Pour accomplir cette réforme qui était désirée depuis longtemps par tous les bons esprits de l'Italie, témoin le charmant opuscule de Benedetto Marcello, —*Il Teatro alla moda*, — où ce grand et profond musicien se moque avec tant de grâce des extravagances qui remplissaient le théâtre Italien, Gluck avait besoin d'un poëte de talent qui partageât ses idées. Il trouva le collaborateur qu'il cherchait dans Raniero Calzabigi, de Livourne, qui était connu pour une belle édition qu'il avait donnée des œuvres de Métastase. Calzabigi fut au génie de Gluck ce que Lorenzo da Ponte a été au génie de Mozart, un habile interprète de son instinct créateur, j'oserais presque dire, avec Platon, l'accoucheur de sa muse, plus antique que moderne. Calzabigi écrivit donc, sous la

dictée de Gluck, les poëmes d'*Orfeo*, d'*Alceste*, de *Paride ed Elena*, ainsi que les deux remarquables épîtres où le compositeur expose les principes de la réforme qu'il a voulu accomplir. Les trois opéras italiens que nous venons de nommer marquent la seconde période de la carrière de Gluck, celle où il a pleine confiance de sa force et des tendances de son génie, éminemment dramatique. C'est alors, à l'âge de soixante ans, que Gluck forme le projet de composer des ouvrages lyriques pour une nation que son goût et ses traditions rendaient plus apte à apprécier ses efforts. *Iphigénie en Aulide*, qui paraît à l'Opéra le 19 avril 1774, *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, et *Iphigénie en Tauride*, représentée le 18 mai 1779, excitent l'enthousiasme de la France, et donnent lieu à une polémique ardente d'où il s'est dégagé de solides vérités.

La querelle des *gluckistes* et des *piccinistes* n'a pas été, comme on l'a dit, une querelle d'Allemands, une vaine dispute de littérateurs et de sophistes qui sont venus s'interposer entre deux grands musiciens, en opposant les qualités de l'un aux défauts de l'autre. Au fond de ce débat, où ont figuré d'excellents esprits, il s'agit moins de savoir si Gluck est supérieur à Piccini, son rival, que de décider qui l'emportera de deux tendances extrêmes de la nature humaine, de deux manifestations exclusives de l'art. La querelle dure encore, et il y aura des piccinistes

et des gluckistes tant qu'il existera sur la terre des hommes du midi et des hommes du nord, des spiritualistes et des sensualistes absolus, méconnaissant la moitié de la vérité. Gluck et Piccini appartenaient aux deux grands peuples qui ont pour ainsi dire créé la musique moderne; mais leur rivalité s'est produite en France, dont le goût suprême et la raison tempérée de grâce exercent sur les œuvres du génie ce rôle de modérateur qu'on lui voit jouer incessamment dans l'histoire de la civilisation occidentale. On pourrait dire de l'esprit de la France ce que Voltaire a dit de Dieu : « S'il n'existait pas, il faudrait l'inventer, » pour concilier en un tout harmonieux l'exubérance d'individualité et de facultés créatrices qui distinguent les autres peuples de l'Europe.

Le système de Gluck, qui, comme tous les systèmes formulés par de grands artistes, n'était guère que l'exaltation de ses propres qualités, de sa manière de voir et de sentir, consistait à vouloir la subordination de l'art musical à la vérité dramatique, à mettre au-dessus de la phrase mélodique l'expression de la parole, véhicule de l'accent de l'âme. A vrai dire, les Italiens, qui ont créé l'opéra, n'ont jamais prétendu le contraire, et depuis Monteverde, qui, à la fin du xvie siècle, fut aussi un réformateur hardi, jusqu'à Jomelli et à Cimarosa, on a poursuivi au-delà des Alpes le même but que se sont proposé

l'école française et l'école allemande, les seules, avec l'école italienne, qui existent au monde, car il est impossible de supposer que des maîtres tels que Pergolèse, Jomelli, Sacchini, Cimarosa, Paisiello, aient prétendu que la musique d'une fable dramatique ne devait pas répondre au caractère des personnages, ni à la nature des passions qui les animent. Seulement la sensualité expansive du public italien, son goût exclusif pour la musique vocale et l'apparition, pendant le XVIIIe siècle, d'une succession des plus admirables chanteurs qui aient existé, ont fait promptement dévier l'*opera seria* en une sorte de cantate contenant une ou deux situations contrastées, qui suffisaient pour mettre en évidence la bravoure d'un virtuose comme Cafarelli ou la Gabrielli. Les compositeurs étaient soumis aux caprices de ces êtres étranges et maladifs qu'une affreuse industrie avait jetés dans la carrière dramatique, où ils régnaient en maîtres. Les poëmes d'*opera seria* d'Apostolo Zeno et ceux de Métastase, qui est venu après, ne contiennent qu'un très-petit nombre de personnages et quelques situations touchantes, sans profondeur et sans grands développements. C'est dans la comédie lyrique, dans l'*opera buffa*, que l'Italie, qui n'a jamais pu avoir de tragédie avant Alfieri, est restée inimitable et supérieure à toutes les nations.

En venant en France, en 1774, Gluck trouvait un

public parfaitement disposé à seconder ses vues; et un grand spectacle lyrique qui répondait aux besoins de son génie. La tragédie lyrique, telle que Lulli et Quinault l'avaient créée dans le siècle de Louis XIV, c'était une fable noble, intéressante, où la musique n'était admise que pour rehausser l'éclat et l'expression de la parole, et produire cette déclamation pompeuse qui ne différait de la tragédie de Corneille et de Racine que par une sonorité plus accentuée. Une symphonie d'introduction, quelques airs de danse, de petits chœurs, des machines et des ballets, voilà les différents éléments dont se composent les opéras de Lulli, de Colasse et de leurs successeurs. Rameau ne change rien au cadre de la tragédie lyrique créée par Lulli, qui en avait emprunté l'idée aux Italiens; il n'y ajoute qu'un plus grand développement de l'élément musical, des chœurs plus nourris, une instrumentation plus colorée, des formes mélodiques moins sèches et moins timorées. Eh bien! c'est ce même système de tragédie lyrique que Gluck s'approprie, qu'il enrichit et qu'il ranime du souffle de son génie. Entre les opéras de Lulli, de Rameau et les chefs-d'œuvre de Gluck, il n'y a de différence que le génie du compositeur et l'état où se trouve la langue musicale. Qu'on examine de près la partition de l'*Armide* de Lulli et qu'on la compare à celle de Gluck, on sera étonné de la ressemblance des procédés et de certains morceaux,

tels que l'air de Renaud, — *Plus j'observe ces lieux*, — dont celui de Gluck reproduit le dessin, mais avec un coloris et un développement musical que Lulli ne pouvait pas connaître. Il n'y a pas jusqu'à ce ton de fière suffisance que se permettait Gluck qui ne se trouve aussi dans Lulli, qui dit à Louis XIV, en lui dédiant son opéra d'*Armide :* « De toutes les tragédies que j'ai mises en musique, voici celle dont le public a témoigné être le plus satisfait. C'est un spectacle où l'on court en foule, et jusqu'ici on n'en a pas vu qui aient reçu plus d'applaudissements. »

Les successeurs et les disciples de Gluck, Sacchini, Salieri, Méhul et surtout Spontini, sont restés fidèles à la même donnée dramatique, et l'on pourrait affirmer avec assurance que, depuis Lulli jusqu'à Meyerber, le grand opéra français n'a subi d'autre changement que celui que lui ont imprimé le génie particulier de chaque maître, les mœurs du temps et les immenses progrès de la langue et de la poésie musicales. C'est le goût de la France qui persiste et reste fidèle à sa tradition en soumettant à sa discipline éclairée les grands artistes créateurs qui viennent lui demander la sanction de leur gloire. Ce n'est donc pas le système de Gluck qui a triomphé dans la lutte mémorable que nous venons de raconter, c'est son génie qui a été plus fort que celui de son rival Piccini, qui était pourtant un musicien de

grand mérite ; mais aucun des opéras de l'auteur de *Roland*, d'*Atys* et de *Didon* ne pourrait, je crois, supporter l'épreuve victorieuse que vient de subir l'*Orphée* de Gluck.

C'est au théâtre italien de Vienne, en présence de Marie-Thérèse et de toute sa cour, que l'opéra d'*Orfeo* fut représenté pour la première fois le 5 octobre 1762. Le rôle d'Orfeo fut écrit pour Guadagni, un castrat qui possédait une belle voix de *mezzo-soprano*, l'un des plus admirables chanteurs de la seconde moitié du XVIIIe siècle, et qui n'a été égalé que par Pacchiarotti. La *signora* Marianna Bianchi était chargée du rôle d'Eurydice, et une demoiselle Lucia Clavaran de celui de l'Amour. Le succès fut immense, et lorsque, deux ans après, en 1764, *Orfeo* fut chanté à Parme par les mêmes virtuoses, toute l'Italie proclama un chef-d'œuvre. Arrivé à Paris, Gluck, après le succès d'*Iphigénie en Aulide*, arrangea la partition italienne d'*Orphée*, y ajouta de nouveaux morceaux, et la fit représenter à l'Académie de musique le 2 août 1774. Transposé pour la voix de ténor, le rôle d'Orphée fut chanté par Legros, celui d'Eurydice par la célèbre Sophie Arnould, et l'Amour par Rosalie Levasseur. Le succès d'*Orphée* ne fut pas moins éclatant à Paris qu'à Vienne, et s'est maintenu au théâtre jusqu'en 1830. Dans l'arrangement du Théâtre-Lyrique, auquel a présidé M. Berlioz, on a combiné la partition italienne avec quelques variantes empruntées à la parti-

tion française, entre autres l'air de bravoure qui termine le premier acte de la traduction de Molines :

> L'espoir renaît dans mon âme,

morceau qui a singulièrement vieilli, à ce point qu'on ne peut croire qu'il ait pu être exécuté par un artiste français de cette époque.

Qui donc a besoin qu'on lui explique le sujet d'*Orphée?* Quel est l'esprit un peu cultivé qui n'a pas lu, pour son bonheur, l'admirable épisode du quatrième chant des *Géorgiques*, et qui n'ait retenu dans sa mémoire de jeune homme, comme un parfum d'amour et de poésie :

> Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,
> Te, veniente die, te decedente, canebat.

Il faut être un bien hardi musicien pour s'attaquer à un poëte comme Virgile, et pour faire chanter devant un public de philosophes le divin fils d'Apollon, dieu de la poésie et de la musique, qui ne formaient qu'un tout indissoluble dans les doctrines de l'antiquité. Plus tard, la musique s'est émancipée et a voulu marcher toute seule, même dans le drame lyrique, et c'est contre ce divorce que s'est élevé le génie de Gluck.

Le poëme de Calzabigi, que le traducteur français a suivi exactement, est divisé en trois actes. Au premier acte, Orphée pleure la mort toute récente d'Eurydice, dont le corps repose dans un tombeau rustique, autour duquel se sont groupés des nymphes et

des pasteurs qui partagent la douleur du demi-dieu. L'Amour survient, qui, au nom de Jupiter, touché de ses larmes, lui permet de pénétrer dans le ténébreux séjour et d'en ramener Eurydice, mais à la condition qu'Orphée saura résister aux prières de la femme aimée, et qu'il ne se retournera pas pour contempler ses traits avant d'avoir franchi les portes du jour. Le second acte présente la scène des enfers et Orphée domptant les démons aux sons de sa lyre. Au troisième acte, on voit les champs élyséens et les ombres heureuses, parmi lesquelles se trouve Eurydice, qu'Orphée reconnaît, et qu'il entraîne avec lui hors de ce séjour d'éternelle sérénité. Orphée ne peut résister aux prières d'Eurydice, il se retourne pour la voir, et elle expire à ses pieds. L'Amour alors intervient une seconde fois, et, content de la fidélité d'un époux si rare, il lui rend sa compagne. C'est sur une pareille donnée, d'une simplicité antique et d'une métaphysique si profonde, que Gluck a écrit un chef-d'œuvre de passion et qu'il a osé lutter avec un poëte comme Virgile, dont il égale parfois la religieuse tendresse et le sentiment exquis.

Après une ouverture médiocre, qu'on a eu le bon esprit de supprimer au Théâtre-Lyrique, on entend un chœur de nymphes et de pasteurs :

Oh ! dans ce bois tranquille et sombre,

d'une simplicité adorable, et dont la tonalité, en *ut*

mineur, exhale une douce tristesse qui rappelle le tableau du Poussin : *les Bergers d'Arcadie*, avec l'épitaphe sur un tombeau rustique : *Et in Arcadia ego.* Par-dessus ce chœur, qui murmure ses douces plaintes, Orphée jette le cri : Eurydice.... Eurydice!... d'un ton pathétique sublime. A ce chœur, qui se répète deux fois, succède la fameuse romance :

Objet de mon amour,
Je te demande au jour,
Avant l'aurore,

qui contient la traduction des vers des *Géorgiques* que nous avons cités plus haut, et que Gluck a revêtus d'une mélodie touchante, précédée et suivie de récitatifs admirables. Deux petits airs chantés par l'Amour, dont le second, à trois-huit, nous paraît préférable au premier, précèdent le grand air d'Orphée, en *ut majeur*, suivi de l'air de bravoure qui termine le premier acte :

L'espoir renaît dans mon âme,

qui n'a d'autre mérite que de faire ressortir la grande et large vocalisation de Mme Viardot.

La scène des enfers, au second acte, est quelque chose d'unique dans l'histoire de la musique dramatique. Jamais compositeur n'a produit, avec des moyens aussi simples, un plus grand effet. Ce n'est pas la hideuse et sanglante terreur de l'enfer des

chrétiens que Gluck a voulu nous peindre, mais le triste séjour privé de lumière où habitent la mort, le sommeil et les mauvaises joies du cœur....

> Pallentesque habitant morbi, tristisque senectus
> Et metus, et malesuada fames, ac turpis egestas....

Un chœur de démons placés à l'entrée de l'Érèbe s'étonne de voir un vivant pénétrer dans un pareil séjour :

> Quel est l'audacieux
> Qui dans ces sombres lieux
> Ose porter ses pas?

Ce chœur à quatre parties, presque toujours écrit à l'unisson et d'une sauvage beauté, est suivi de mouvements d'orchestre qui accompagnent la pantomime des démons. Cette introduction forme un contraste saisissant avec l'air que chante Orphée pour attendrir ces gardiens impitoyables du Tartare :

> Laissez-vous fléchir par mes pleurs,
> Spectres, larves, ombres terribles!

Ce chant admirable est brusquement interrompu par un *non* terrible que profèrent les démons, et dont l'effet puissant a inspiré à Rousseau quelques pages de haute critique dignes d'une si belle conception. Une seconde strophe du chœur amène un nouvel air que chante Orphée :

> Ah! la flamme qui me dévore
> Est cent fois plus cruelle encore,

plainte douloureuse qui touche les démons, qui finissent par s'écrier :

> Quels chants doux et touchants!
> Quels accords ravissants....
> . . . .
> Il est vainqueur.

Ainsi se termine cette scène remarquable, qui vous pénètre l'âme d'une douce terreur.

Le troisième acte, d'une couleur entièrement opposée à celui que nous venons de décrire, présente le tableau des champs élyséens, où les âmes heureuses se promènent silencieusement par groupes d'élection, formés sans doute par la conformité des souvenirs emportés de la terre. J'avoue à ma honte que de tous les paradis qu'on nous a fabriqués depuis Homère et Virgile, c'est encore celui du paganisme qui me sourit le plus. Une symphonie adorable, dont il est impossible de rendre par la parole le murmure caressant, circule à travers les retraites ombreuses et enchante l'imagination. Orphée y pénètre à pas lents et exprime son ravissement par quelques mots entrecoupés : *Quel ciel pur!... quelle harmonie divine!...* Une âme heureuse se détache alors d'un groupe et vient au-devant de lui en lui disant :

> Cet asile aimable et tranquille
> Par le bonheur est habité.

C'est un petit air que l'on a pris à la partie d'Eurydice

pour le donner à une jeune et belle personne, Mlle Moreau, qui s'y est fait applaudir. A cet air charmant succède un chœur d'une simplicité et d'une expression si vraiment antiques, qu'on ne suppose pas que les Muses puissent chanter autrement :

Viens dans ce séjour paisible.

Après d'admirables récitatifs chantés par Orphée vient la scène et le duo entre Orphée et Eurydice, suivi de l'air si connu et si universellement admiré :

J'ai perdu mon Eurydice,

et le tout se termine par un charmant chœur tiré d'*Écho et Narcisse* :

Le dieu de Paphos et de Gnide.

Tels sont les détails et les beautés de cette œuvre unique que nous a fait entendre le Théâtre-Lyrique, le seul théâtre musical de Paris qui mérite qu'on se dérange. L'entreprise était hardie de faire représenter sur une scène moderne un ouvrage d'une simplicité sublime, où il n'y a que trois personnages mythologiques possédant une voix de même nature. Cette entreprise a été couronnée d'un plein succès, grâce à la beauté de la mise en scène, aux chœurs, à l'orchestre et aux décors, qui sont fort soignés. Mlle Sax ne se tire pas trop mal du rôle d'Eurydice. Mlle Moreau a été appréciée dans le petit air qu'elle a chanté

avec goût, tandis que Mlle Marimon laisse à désirer dans le personnage de l'Amour. Sa voix, d'un timbre mat et pâteux, ne ressort pas assez et lui donne l'accent d'un chérubin. J'aime mieux celui de l'Amour tel que Gluck l'a fait parler. Après la musique de Gluck, c'est à Mme Viardot que revient le plus grand honneur de cette restitution d'un beau chef-d'œuvre âgé de quatre-vingt-sept ans. Il fallait à la fois une cantatrice éminente dans le style fleuri de la musique moderne, une intelligence vive et familiarisée avec les vieux modèles, une comédienne à la hauteur d'une conception idéale, pour rendre et pour chanter le rôle d'Orphée. Mme Viardot, qui n'est pas sans défauts, dont la voix a perdu depuis longtemps une partie de son charme et de sa sonorité, artiste supérieure dont nous avons toujours reconnu le mérite, bien que nous ayons dû lui reprocher quelquefois un manque de grâce et de naturel, Mme Viardot a dépassé nos espérances dans cette nouvelle création. Tour à tour simple, touchante, pathétique et impétueuse, comme dans l'air de bravoure qui termine le premier acte, et qui serait insupportable sans une exécution aussi parfaite, Mme Viardot a su allier les styles les plus opposés et fondre dans un tout savamment combiné la manière large et *spianata* de l'ancienne école italienne, dont Guadagni fut un modèle, avec un certain emportement qui caractérisait la déclamation lyrique des Saint-Huberti et des Branchu

à l'Académie de musique. Elle dit le fameux air du second acte : *Laissez-vous fléchir par mes pleurs!* avec un mélange d'attendrissement et de fierté qui en appelle au destin, qui étonne le public, sans qu'il se rende bien compte de la justesse des nuances, et elle chante l'air final avec une telle gradation d'émotion, qu'elle en forme un drame intérieur dont chaque couplet est la manifestation nouvelle du même sentiment. C'est une composition digne du modèle que la grande artiste avait à rendre.

Aussi la foule se porte-t-elle au Théâtre-Lyrique. *Orphée*, nous l'espérons, aura le retentissement des *Noces de Figaro*, car il n'y a pas une personne de goût qui puisse se dispenser d'aller entendre un pareil chef-d'œuvre si dignement interprété. Un de mes amis, en sortant de la première représentation de l'opéra de Gluck, écrivait à une femme d'une haute distinction égarée dans un pays lointain, qui touche presque à la contrée barbare où ce pauvre Orphée a été méchamment mis à mort : — Hâtez-vous de revenir à Paris, quittez tout, père, mère et grands parents, pour venir entendre chanter à Mme Viardot :

J'ai perdu mon Eurydice,
Rien n'égale mon malheur.

Cet air incomparable, je l'ai entendu chanter trois fois dans ma vie de manière à me laisser une impression qui ne s'est point effacée. La première fois,

ce fut par Garat, chanteur inimitable, en qui s'était incarné pour ainsi dire le génie de Gluck. Il était vieux, cassé, sans voix, d'un extérieur ridicule et le nez barbouillé de tabac; mais j'ai encore au fond de l'âme l'accent qu'il mit dans cette phrase incidente : *Sort cruel, quelle rigueur!* en s'accompagnant avec quatre doigts crochus sur une pauvre épinette aux sons criards. Mon ancien camarade Duprez disait le même air, à l'école de Choron, avec ce grand style qui a fait sa renommée, et qu'il possédait déjà à l'âge de quinze ans. Notre illustre maître Choron ne manquait pas de pleurer en s'écriant, comme un enfant : *C'est diablement beau!* La troisième fois enfin, ce fut Mme Pasta qui chanta dans la langue et le style de Guadagni :

> Che farò senza Euridice?
> Dove andro senza il mio bene?

Le talent de Mme Viardot a réveillé en moi ces beaux souvenirs.

La réapparition d'un opéra de Gluck sur un théâtre de Paris est un événement qui aura sa signification historique. Il est bon que, dans un temps de travail hâtif et de fiévreuse impatience comme le nôtre, on soit bien convaincu que le beau est impérissable, et que rien ne se peut, dans les arts, sans la grâce du génie. Dans un récent article du *Journal des Débats*, M. Berlioz a relevé avec justesse dans la partition

d'*Orphée* quelques passages entachés d'irrégularité. De pareilles fautes, et de plus grandes encore, se remarquent dans toutes les œuvres de ce grand homme, ce qui n'a pas empêché son génie de crever la nue, mais ce qui explique pourtant le mot un peu dur de Haendel sur Gluck : *Il ne sait pas plus de contre-point que mon cuisinier*. Assurément Gluck n'était pas un savant musicien comme on l'entend dans les écoles, ce fut un grand peintre des passions. Il n'y a eu qu'un seul exemple dans le monde d'un musicien universel chantant sur tous les modes, dont le savoir égalait le génie, et qui a été aussi créateur dans la science de la forme que dans l'ordre des idées : c'est Mozart. Voilà pourquoi Gluck a rencontré dans son pays un grand nombre d'adversaires, surtout à Berlin, où dominaient l'école et l'influence de Bach. Kirnberger, un savant théoricien au service de la princesse Amélie, sœur du grand Frédéric, et plus tard Forkel, écrivain éminent et un des historiens de la musique, ont combattu par d'assez pauvres raisons la renommée de Gluck. La princesse Amélie a osé dire du chantre d'*Orphée* ce que Mme de Sévigné s'est permis sur le génie de Racine : *Il passera comme le café !* Le café est resté, et Gluck charme encore tous ceux qui sont dignes de le comprendre. En France, Gluck a eu de chauds et d'habiles partisans, parmi lesquels nous citerons surtout l'abbé Arnaud et Rousseau. L'abbé Arnaud, qui était un homme érudit pour un écrivain

du XVIIIe siècle, savait le grec et la musique, et parlait pertinemment d'un art qui est encore aujourd'hui le sujet de tant de divagations. Il a apprécié l'œuvre de Gluck en poëte et en philosophe, et n'a pas peu contribué, par sa polémique chaleureuse et éclairée, à raffermir le public dans l'admiration du grand réformateur. Rousseau, qui n'est intervenu qu'incidemment dans la lutte des piccinistes et des gluckistes, a dit sur le système déclamatoire de Gluck, dont il admirait le génie pathétique, comme il a admiré plus tard Grétry, ce Molière de l'opéra-comique, les meilleures raisons qu'on pût émettre pour en combattre l'excès. « J'oserai dire, écrit Rousseau[1], que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur la vérité de l'expression, car la musique ne saurait aller au cœur que par le charme de la mélodie, et s'il n'était question que de rendre l'accent de la passion, l'art de la déclamation suffirait seul, et la musique, devenue inutile, serait plutôt importune qu'agréable. Voilà l'un des écueils que le compositeur, trop plein de son expression, doit éviter soigneusement. Il y a dans tous les bons opéras, et surtout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes par la musique, et qui ne donneraient qu'une émotion médiocre ou nulle, dépourvus de son secours, quelque bien déclamés qu'ils pussent être. » Rousseau a

1. *Observations sur l'Alceste de M. Gluck.*

mis le doigt sur le vrai nœud de la question, et Gluck lui-même ne pouvait pas être d'un autre avis. L'histoire du drame lyrique, depuis Lulli jusqu'à Rossini et Meyerbeer, prouve surabondamment qu'il s'agit toujours de la même question de vérité logique et de sentiment, et que sur un thème donné par l'esprit et le goût suprême de la France, chaque maître vient ajouter les variations de sa propre nature, celles de son temps et des progrès incontestables de l'art musical.

Dans le groupe assez restreint des grands compositeurs dramatiques, Gluck occupe une place tout à fait à part. Physionomie sévère et cœur ardent, philosophe et peintre des passions, musicien d'instinct plus que de savoir, Gluck s'est épris de ce bel idéal de la poésie antique unie à la musique qui a occupé tous les érudits et les beaux esprits de la Renaissance, et dont les tentatives de restauration ont amené la naissance de ce merle blanc qu'on appelle l'*opéra*. Ce sont les Italiens qui ont couvé et mis au monde ce bel oiseau qui les a bien étonnés, et dont le ramage a fini par leur faire oublier le but qu'ils s'étaient proposé d'abord. Gluck, qui ne riait pas, quoiqu'il ait fait des opéras-comiques, et des opéras-comiques français, indigné d'un si grand oubli de ce qu'il croyait être la vérité, voulut remonter à l'origine de ce grand spectacle de la Grèce où Eschyle, Sophocle et Euripide faisaient parler sur le théâtre d'Athènes

les dieux et les hommes aux sons d'une musique sur la nature de laquelle on discute encore. Qu'était-ce en effet que la musique de ce peuple si bien doué qui, dans tous les arts de l'esprit, nous a laissé des monuments d'une perfection désespérante, et quelle part avait-elle dans ces tragédies antiques où l'épopée des temps primitifs, l'hymne religieux et patriotique se mêlaient à la peinture des grandes passions plus que des caractères [1] ? On n'en sait véritablement rien ; mais c'est en cherchant à expliquer cette énigme et en voulant recomposer ce mélange indéfini de poésie, de déclamation et de musique, que l'esprit moderne a créé l'opéra, dont les premiers essais, tels que l'*Orfeo* de Monteverde, renferment déjà le germe de ce drame complexe, de ce récitatif enveloppé de musique, de cette mélopée antique enfin dont Gluck a été si heureusement préoccupé. Génie tendre et vigoureux, imagination plus antique que moderne, Gluck n'a presque traité que des sujets empruntés à la fable et à l'histoire de la Grèce, *Télémaque, Orphée, Alceste*, *Pâris et Hélène*, les deux *Iphigénie*, *Écho et Narcisse*. *Armide* est le seul grand ouvrage de Gluck qui appartienne à la poésie moderne, et c'est aussi l'opéra le plus musical et le plus varié de tons et d'incidents qu'ait écrit ce compositeur sublime. S'il

1. Sur la question de savoir si les Grecs ont connu *l'harmonie simultanée des sons*, M. Fétis a publié un mémoire plein d'érudition dont les conclusions nous paraissent irréfutables.

existe une œuvre dramatique qui puisse nous donner un pressentiment de ce que pouvait être la tragédie grecque, ce sont les opéras de Gluck tels qu'*Orphée*, *Alceste* et les deux *Iphigénie*. Gluck est le vrai traducteur de Sophocle, d'Euripide et de Virgile, comme Beethoven et Mendelssohn l'ont été de la poésie de Shakspeare, et Weber de la partie fantastique du génie de Gœthe et de la poésie allemande. Dans le style de ce grand peintre du cœur humain, il y a quelque chose de la vigueur héroïque et de la tension parfois extrême du style de Corneille, mais tempéré, adouci par une grâce et une mélancolie toutes virgiliennes, par ce calme philosophique et cette couleur religieuse du paganisme qui caractérisent l'œuvre du Poussin : trois fiers et sobres génies bien dignes de représenter l'idéal de l'art de la France.

O vous qui aimez ce qui touche et élève l'âme, l'art qui épure les mœurs par le mirage de la beauté qui survit à la sensation, allez au Théâtre-Lyrique entendre chanter Orphée aux dieux infernaux :

> Laissez-vous fléchir par mes pleurs !

Quand le Théâtre-Lyrique n'aurait donné pendant l'année 1859, que l'*Orphée* de Gluck et le *Faust* de M. Gounod, il aurait bien mérité de l'art musical.

V

LES CONCERTS DE PARIS.

Concerts du Conservatoire. — *La création*, de Haydn. — Ovation faite à Rossini. — Société des jeunes artistes dirigée par M. Pasdeloup. — Société des quatuors de MM. Maurin et Chevillard, de MM. Armingaud et Léon Jacquart. — M. Vieuxtemps. — M. Hans de Bulow. — M. Prudent. — École de chant de M. Duprez. — École de musique religieuse dirigée par M. Niedermeyer. — Fête musicale de l'Ouest.

Au milieu des grandes préoccupations de la politique et des événements qui se sont accomplis en Italie, l'année qui vient de s'écouler n'a pas été moins féconde que les précédentes en concerts et en fêtes musicales de toute nature. Des artistes de premier ordre, comme M. Vieuxtemps ; des virtuoses distingués, tels que M. Hans de Bulow ; des violonistes, des pianistes surtout ; des chanteurs émérites de tous les pays sont accourus dans la capitale de la France, qui n'a pas cessé, quoi qu'on en ait dit, d'être la capitale de l'Europe et du monde civilisé. Ne laissons donc pas périr ce titre d'honneur, qui n'a point été acquis

en un jour, et n'oublions pas le sens attaché à cette belle devise féodale : *noblesse oblige.*

C'est par les concerts du Conservatoire qu'il nous faut nécessairement commencer. Ils ont inauguré la trente-deuxième année de leur existence, le 9 janvier, par la symphonie en *ré* de Beethoven. On y a vivement applaudi un chœur agréable de l'*Armide* de Lulli :

> Voici la charmante retraite
> De la félicité parfaite

que le public a fait recommencer, et qui ne perdrait rien de sa grâce naïve à être entendu à côté de celui de Gluck. Cette comparaison, que la Société des Concerts a le tort de ne point chercher à établir, ferait ressortir le génie créateur de Lulli sans nuire au chantre vigoureux qui est venu, cent ans après, refaire son œuvre. Après la symphonie en *ut* de Mozart, la séance s'est terminée par les chœurs d'*Une Nuit de Sabbat* de Mendelssohn, morceau chaleureux, d'une couleur vraiment fantastique. Le second concert n'a eu de remarquable que la symphonie en *la* de Beethoven, qui a été exécutée avec une perfection qui devient rare, et par un chœur du *Paulus* de Mendelssohn, d'un caractère simple et religieux; mais le troisième concert a été rempli tout entier par *la Création du Monde* d'Haydn. Je crois que cette grande composition n'avait pas été exécutée à Paris dans son intégrité depuis le fameux concert

donné à l'Opéra le 24 décembre 1800, soirée mémorable par le complot de la machine infernale qui faillit tuer le premier consul Bonaparte. On sait dans quelles circonstances Haydn a écrit cette œuvre qui fait époque dans l'histoire de l'art. Lors de son premier voyage à Londres en 1791, le violoniste Salomon communiqua à Haydn les paroles d'une espèce de cantate sur la création du monde qui étaient d'un poëte anglais, Lydlei. Haydn emporta ces paroles à Vienne, où elles furent traduites en allemand par le baron Van Swieten, bibliothécaire de l'empereur, homme instruit qui aimait et connaissait la musique. Van Swieten ajouta des airs, des duos et d'autres morceaux d'ensemble, et fournit ainsi au grand musicien un sujet qui convenait à son âme pieuse et sereine. Haydn se mit à l'ouvrage dès l'année 1793, et ne termina son œuvre qu'en 1798, répondant à ceux qui l'excitaient à aller plus vite : « J'y mets le temps, parce que je veux que cela dure. » *La Création* fut exécutée pour la première fois au palais du prince Schwartzenberg dans le courant de l'année 1799. Haydn conduisait lui-même l'orchestre. L'effet produit fut immense et se répandit promptement dans toute l'Europe. *La Création* est divisée en trois grandes parties. Les deux premières ont pour sujet les différents épisodes de la création tels à peu près que les rapporte la Bible, et ce thème un peu trop métaphysique a donné lieu à un développement excessif du

style descriptif, qui était alors une grande innovation dans l'art musical. La troisième partie a pour sujet l'apparition de l'homme sur la terre, l'expression de ses premières joies et de ses premières douleurs. Aussi cette troisième partie nous a-t-elle paru supérieure au deux autres, qui renferment, sans contredit, de grandes beautés, mais dont le coloris a été surpassé par les admirables poëmes symphoniques de Beethoven. D'ailleurs la mélodie de Haydn, pleine de grâce et de naturel, a un peu vieilli ; elle n'a ni l'accent pathétique de celle de Gluck, ni l'exquise délicatesse de celle de Mozart. Il faut ajouter encore que, depuis soixante ans, tout le monde a puisé à cette source féconde, et qu'il n'est pas étonnant que beaucoup d'effets si souvent imités nous paraissent aujourd'hui un peu trop familiers. L'exécution de *la Création* a laissé grandement à désirer. Ni l'orchestre, ni les chœurs n'ont été à la hauteur de la belle conception de Haydn, et excepté M. Stockhausen, qui est un grand artiste et qui a chanté dans la perfection la partie de notre premier père Adam, excepté une toute jeune personne, Mlle Dorus, qui s'est fort bien acquittée du rôle très-difficile de l'ange Gabriel, la Société des Concerts a montré dans cette circonstance plus de bonne volonté que de savoir. Le public a trouvé la séance un peu longue, et nous avons partagé son avis. Dans le programme du quatrième concert, nous n'avons remarqué que le trio des *songes* de l'opéra de *Dar-*

danus de Rameau, morceau curieux qui n'est pas indigne de l'attention de la critique, et les fragments de la musique d'*Egmont* de Beethoven, dont nous nous dispenserons de faire l'éloge. Au cinquième concert, on a exécuté la symphonie en *si bémol* de Beethoven, les fragments des *Ruines d'Athènes*, et la séance s'est terminée brillamment par le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. M. Bonnehée, dont la belle voix de baryton n'est plus qu'un organe forcé et criard, a chanté à ce concert un air d'*Anacréon* de Grétry : « Laisse en paix le Dieu des combats, » avec tant d'exagération et de mauvais goût, que le public lui a témoigné son mécontentement d'une manière peu équivoque. M. Girard, le chef d'orchestre, en a paru blessé; le public était dans son droit néanmoins, et il est à regretter qu'il n'en use pas plus souvent. Le septième concert, qui a été fort brillant, a commencé par la symphonie en *ut mineur* de Beethoven, dont l'exécution a été remarquable par l'ensemble et le fini des détails. Le duo des *Nozze di Figaro* de Mozart a été chanté ensuite avec grâce et distinction par deux élèves de M. Duprez, Mlles Marie Battu et Marimon, du Théâtre-Lyrique. La séance a fini par la symphonie en *sol* d'Haydn, ce génie inépuisable qui a tout tiré du néant.

Le neuvième concert, qui s'est donné le 17 avril, a été un événement. Rossini assistait pour la première fois à une séance du Conservatoire depuis son retour

à Paris. Le public, averti de la présence du grand maître, s'est levé spontanément après l'*Inflammatus*, chanté avec plus de force que de sentiment par Mme Gueymard, et s'est mis à applaudir avec enthousiasme le plus grand compositeur dramatique des temps modernes. Après le finale du troisième acte de *Moïse*, indignement rendu, surtout par les chanteurs, la séance est restée suspendue pendant un quart d'heure. Les loges, le parterre, l'orchestre et les chanteurs, tout le monde acclamait l'auteur incomparable de tant de chefs-d'œuvre merveilleux, qui pleurait de bonheur. Je n'ai jamais assisté à un pareil spectacle. A la fin du concert, Rossini, donnant le bras à M. Auber, fut accompagné et salué de nouveau par une foule enthousiaste, qui ce jour-là exprimait certainement les sentiments de la postérité.

Ne craignons pas de le redire chaque année, la Société des Concerts a grand besoin de sortir de l'immobilité où elle se complaît, de secouer la torpeur qui accable les membres de son comité. Ses programmes sont toujours composés des mêmes morceaux et des mêmes noms. Elle n'ose rien entreprendre de hardi, elle est inhospitalière pour les artistes distingués qui traversent Paris, et semble rechercher de préférence les chanteurs médiocres pour faire mieux ressortir la partie instrumentale de son exécution. Pendant que l'Allemagne et l'Angleterre font des excursions dans les œuvres des grands maîtres,

la Société des concerts condamne le public parisien à entendre toujours le même psaume de Marcello, les mêmes morceaux de Haendel, qui a fait vingt et quelques oratorios, les mêmes puérilités historiques, comme l'*O Filii* de Leisring, tandis qu'on ne chante rien de Palestrina, d'Orlando di Lasso, et surtout de Sébastien Bach, dont les cantates religieuses sont des chefs-d'œuvre dont on pourrait tirer un si grand parti. La Société des Concerts est, comme le Conservatoire, où elle tient ses séances, est une vieille machine dont les ressorts ont besoin d'être renouvelés.

La Société des Jeunes Artistes, dirigée par M. Pasdeloup, qui ordinairement marche d'un pas si léger sur les traces de la Société des Concerts, n'a pas fourni cette année une carrière très-brillante. Ses progammes ont manqué de nouveauté et d'intérêt, et l'exécution des œuvres déjà connues a laissé beaucoup à désirer, même en faisant la part de l'inexpérience de ces jeunes conscrits. Au premier concert, qui a été donné le 16 janvier, nous avons entendu avec plaisir le concerto pour violon et grand orchestre de Mendelssohn, exécuté avec talent et bon goût par M. Sainton, violoniste de l'école française établi à Londres depuis quelques années. La seconde séance a été surtout remarquable par le concerto en *ut majeur* pour piano et grand orchestre de Beethoven, qui a été rendu avec une précision et une grâce infinie par M. Rosenhain, artiste d'un mé-

rite supérieur, dont nous avons bien souvent cité le nom. Compositeur distingué, virtuose sérieux, M. Rosenhain n'a pas toute la réputation qu'il mérite, parce qu'il dédaigne trop ce que d'autres recherchent avec effronterie, les suffrages d'un public digne de son talent. Les séances de musique de chambre, que MM. Alard et Franchomme donnent depuis douze ans dans la salle Pleyel, ont toujours le privilége d'attirer une foule empressée d'amateurs gourmets. C'est une petite succursale de la société du Conservatoire. A la troisième matinée, j'y ai entendu avec plaisir le trio en *ré mineur* pour piano, violon et violoncelle, de Mendelssohn, dont le *sherzo* surtout est ravissant. La partie de piano a été rendue avec infiniment d'élégance et de netteté par M. Francis Planté, dont le talent classique grandit chaque année. Au dernier concert, le 27 mars, on a exécuté avec une perfection rare le quatuor en *sol mineur* pour piano, violon, alto et violoncelle, de Mozart. Je ne dis rien du talent de MM. Alard et Franchomme, dont la réputation, solidement assise, ne rencontre pas de contradicteurs.

Un intérêt particulier s'attache aux séances de MM. Maurin et Chevillard pour l'exécution des quatuors de Beethoven, qui, dans l'œuvre du maître puissant, forment une œuvre à part. A la première matinée, qui a été donnée le 13 janvier, on a débuté par le quatuor en *ut dièze mineur*, le quatorzième,

qui n'est pas un problème pour nous, et qui ne vaut pas toute la peine qu'on se donne pour le comprendre. C'est obscur, rempli de puérilités prétentieuses qui ne sont pas rachetées par quelques élans sublimes qu'on y rencontre, tandis que le quatuor en *mi bémol* qu'on a exécuté après est admirable d'un bout à l'autre, aussi piquant par les détails que par l'idée générale, qui est belle et parfaitement claire. Les artistes ont rendu cette composition avec un ensemble et une perfection de nuances qu'ils n'avaient pas encore atteints. M. Maurin surtout nous semble avoir acquis une meilleure qualité de son, un son plus pur et plus nourri tout à la fois. Une pianiste allemande, Mlle Falk, a exécuté à cette même séance la sonate *appassionnata* en *fa mineur* de Beethoven avec une grande vigueur et un beau style. Toutes les séances de MM. Maurin et Chevillard ont été suivies par un public chaleureux et sympathique qui s'accroît chaque année. C'est à ces belles matinées musicales de MM. Maurin et Chevillard que nous avions le plaisir de rencontrer souvent Ary Scheffer, grand *dilettante*, dont le sentiment pieux et touchant révèle le goût passionné qu'il avait pour la belle musique.

Les séances de quatuors instituées il y a quatre ans par MM. Armingaud et Léon Jacquard soutiennent la bonne renommée qu'elles se sont acquise dès l'origine. Le programme, généralement assez varié, nous a présenté à la seconde séance un quatuor pour ins-

truments à cordes de Robert Schumann, qui ne nous a pas encore réconcilié avec le style pénible et entortillé de ce maître, que l'Allemagne voudrait bien imposer à notre admiration. Il y a pourtant dans ce quatuor quelques parties remarquables, entre autres l'*adagio*, qui nous a paru ne pas manquer d'un certain sentiment; mais l'ensemble est d'une grande pauvreté d'idées et d'une harmonie parfois féroce. A la troisième séance, on a exécuté un trio pour piano, violon et violoncelle, de Marschner, qui n'est pas dépourvu d'intérêt, et le beau quatuor en *la majeur* de Beethoven, que les artistes ont rendu avec chaleur et beaucoup d'ensemble. La quatrième séance a été surtout remarquable par l'exécution d'un quatuor de Schubert en *sol majeur*, qui n'est pas un chef-d'œuvre, mais d'où il s'exhale quelques accents mélodiques d'un charme tout particulier. En général, les séances de MM. Armingaud et Léon Jacquard, où brille le talent vigoureux du pianiste, M. Lubeck, méritent que la critique ne les perde pas de vue. M. Charles Lebouc, un violoncelliste agréable, aidé de M. Paulin, un chanteur de beaucoup de goût, a donné aussi trois séances de musique classique qu'il serait injuste de passer sous silence. A la seconde soirée, j'y ai entendu un quatuor de Fesca, plein de grâce et de mélodie, qui a été fort bien exécuté, surtout par M. Hermann, qui tenait la partie du premier violon. C'est Mme Mattmann, une

artiste d'un talent sérieux et bien connu, qui exécutait la partie de piano aux séances de M. Lebouc. La Société des concerts du Conservatoire, celle des Jeunes Artistes, les séances de quatuors de MM. Alard et Franchomme, Maurin et Chevillard, Armingaud et Jacquard, celles de M. Lebouc et d'autres encore qui se tiennent dans des salons particuliers, prouvent surabondamment que le public parisien n'est pas aussi indifférent à la bonne et grande musique que voudraient le faire croire les compositeurs dédaignés dont il repousse les divagations. Oui, on comprend à Paris et l'on y apprécie les chefs-d'œuvre de Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Gluck, Rossini, Palestrina; mais on n'y admet pas encore la musique de l'avenir, qui n'aura cours en Europe que lorsque le goût syncrétique de la grande cité l'aura admise dans son panthéon. Que l'Allemagne se le tienne pour dit.

M. Vieuxtemps a passé l'hiver à Paris. Il a donné quatre séances de quatuors dans la salle Beethoven, passage de l'Opéra, qui ont été suivies par les artistes et les amateurs les plus distingués. On connait bien les talents de M. Vieuxtemps; comme violoniste, il est de premier ordre. Il a la puissance du son, un admirable coup d'archet, un beau style toujours soutenu, une justesse irréprochable et une bravoure qu'aucune difficulté n'arrête. Ses compositions ne sont pas des arrangements de virtuose, ce sont des

œuvres méditées et bien écrites qui survivent à la fête du jour, et qui méritent l'estime des connaisseurs. Dans le quatuor, qui exige avant tout de l'égalité et de la soumission, M. Vieuxtemps nous a paru un peu trop prépondérant, ne s'occupant pas assez de ses partenaires, qui, à la vérité, lui étaient trop inférieurs. Il en est résulté que souvent le premier violon dominait plus que de raison, qu'il absorbai tout l'intérêt du morceau, et que l'harmonie des quatre parties disparaissait sous la sonorité et la bravoure du principal exécutant. C'est un défaut qui a été généralement remarqué, et que M. Vieuxtemps a dû s'entendre reprocher. Néanmoins le succès de l'artiste a été grand dans ces belles séances de quatuors, surtout dans l'exécution de la *Chaconne* de Bach, morceau piquant, où il faut autant de délicatesse dans la main gauche que de force et d'égalité dans les mouvements de l'archet. Après les séances de quatuors, M. Vieuxtemps a donné aussi quatre grands concerts avec orchestre dans la salle Herz, qui ont été bien plus intéressants. A la première soirée, qui a eu lieu le 2 février, M. Vieuxtemps a exécuté son grand concerto en *ré mineur*, qui est une composition remarquable par l'élévation du style et par la manière dont l'artiste a traité la partie instrumentale. L'*andante religioso*, d'un sentiment profond, est suivi d'un *scherzo* très-original, et le tout est couronné par une marche finale d'un beau caractère. M. Vieuxtemps a exécuté

ce concerto avec une puissance de sonorité, une netteté et une assurance remarquables. Son succès a été immense et mérité dans les quatre concerts, tant comme virtuose que comme compositeur, et M. Vieuxtemps a pu, ainsi que M. Rubenstein les années précédentes, dédaigner le silence qu'ont gardé à son égard des écrivains jaloux qui ont perdu toute autorité sur l'opinion publique.

Après M. Vieuxtemps, l'artiste le plus distingué qui se soit fait entendre à Paris cette année, c'est M. Hans de Bulow, gendre de M. Listz et fils d'un écrivain connu qui a figuré avec honneur dans la seconde école romantique venue après Herder, Schiller et Gœthe. M. de Bulow est jeune, intrépide, très-éclairé et fort confiant dans la musique de l'avenir. Il a reçu des conseils, je crois bien, de M. Richard Wagner, l'auteur fameux du *Lohengrin* et du *Tannhaüser*, ce qui n'empêche pas M. Hans de Bulow d'être un pianiste de talent, dont la réputation nous a paru justement acquise. Il a donné deux concerts dans la salle Pleyel, qui ont été suivis d'un public d'élite, dont Meyerbeer faisait partie. Au premier concert, M. de Bulow a exécuté d'une manière remarquable un concerto dans le style italien de Bach, qui nous a émerveillé. Cette musique, dont les principaux effets consistent dans le rhythme et dans l'harmonie, convient admirablement au talent sévère de M. de Bulow, qui a plus de force et de précision que de sentiment.

C'est pourquoi il a été moins heureux dans quelques morceaux de Choppin, dont il n'a pas très-bien compris le style ondoyant et divers, comme dit Montaigne. Au second concert, M. de Bulow a joué successivement et avec un grand succès la sonate pour piano, opéra 101, de Beethoven, un prélude et une fugue de Bach, transcrits pour le piano par M. Listz. L'artiste a été moins bien inspiré, ce nous semble, dans l'*andante-menuet et gigue* de Mozart, mais il a retrouvé tous ses avantages dans la *Promessa* de Rossini, fort bien arrangée pour le piano par M. Listz. En somme, M. de Bulow n'a qu'à se féliciter de l'accueil qu'il a reçu du public parisien, qui a su apprécier un talent plein de vigueur, d'éclat et d'une singulière netteté d'accent.

M. Émile Prudent, qui, tous les deux ou trois ans, revient sur la brèche avec beaucoup d'intrépidité, a donné deux concerts dans la salle de M. Herz, où il a fait entendre plusieurs de ses agréables compositions, qu'il intitule des noms les plus pittoresques : *la Prairie*, *les Bois*, *le Printemps*, *le Chant du Ruisseau*, etc. C'est le pianiste élégant, quoique peu original, de la riche bourgeoisie française, qui se pique d'aimer la musique, mais qui n'est pas encore assez avancée pour comprendre la bonne. M. Prudent a été fort applaudi et fort choyé par son public ordinaire, dont il possède toutes les sympathies. M. Louis Lacombe, un autre pianiste français d'un talent réel, a donné aussi

un concert dans la salle de M. Herz, où il a exécuté plusieurs de ses compositions, qui ne se distinguent pas précisément par la variété. Que manque-t-il à M. Lacombe pour atteindre le but où tendent ses efforts et ses travaux divers? Il lui manque l'étincelle, il n'a pas le rayon qui éclaire et vivifie l'artiste. Un pianiste français supérieur aux deux précédents, et qui n'a pas toute la réputation qu'il mérite, c'est M. Georges Mathias. Son exécution est admirable de délicatesse, de fini, de *brio*, et de précision sans efforts. Au concert qu'il a donné le 17 avril, M. Mathias a exécuté plusieurs morceaux de Choppin avec une grâce et une élégance dignes de la musique de ce maître exquis. M. Mathias, qui a fait de bonnes études sous la direction de M. Barbereau, un théoricien consommé, compose également des œuvres étendues et distinguées, qu'on voudrait plus originales. Si M. Georges Mathias se répandait davantage, il ne tarderait pas à être placé au premier rang des pianistes français. Que M. Mathias se garde d'imiter la sauvagerie dédaigneuse de M. Alkan aîné, ce maître des maîtres dans l'art du piano, dont il connaît tous les secrets, et qui cache sous une modestie exagérée un grand savoir.

Parmi les femmes artistes qui jouent excellemment du piano à Paris, nous devons citer d'abord Mme Szarvady (Wilhelmine Clauss). Elle a donné trois soirées musicales dans la salle Pleyel, où cette virtuose re-

marquable a fait briller les qualités de son beau talent, qui semble dédaigner la grâce pour la force, la poésie qui distinguait son jeu pour viser à la profondeur. Quel dommage de gâter ce que la nature avait si bien fait ! Mlle Joséphine Martin, au contraire, est une pianiste française dans la bonne acception du terme. Son jeu brillant, facile, alerte, plein d'étincelles et d'esprit, ne s'en fait pas accroire, comme on dit, et va droit au but. Au concert qu'elle a donné cette année dans la salle Herz, Mlle Joséphine Martin a exécuté avec éclat le concerto de Beethoven en *mi bémol*, et plusieurs morceaux de sa composition, dont une *Danse syriaque*, avec orchestre, qui est une fantaisie piquante. Mlle Joséphine Martin possède ce qui est si rare : le diable au corps. Après le jeune Ketterer, cet enfant bien doué, qui joue aussi du piano avec une précision étonnante, la série des concerts publics s'est terminée par celui qu'a donné M. Alexandre Boucher, le vétéran des violonistes et des prestidigitateurs. M. Alexandre Boucher est né dans la bonne ville de Paris en l'an 1770 ! Il a parcouru le monde, a vécu longtemps en Espagne, où il a connu le doux et admirable Boccherini, qui lui a donné des conseils. M. Boucher a été, sous l'empire et pendant la restauration, un violoniste éminemment fantaisiste, et, à l'âge de *quatre-vingt-dix ans*, il a conservé presque toute sa verve et son humour. Il a joué d'une manière encore éton-

nante un fragment d'un concerto de Viotti et surtout une sonate de Hummel pour piano et violon. On ne peut pas mieux finir une longue et brillante carrière.

Nous aurions bien d'autres concerts à citer encore, celui de M. Bessems, un artiste sérieux et honorable, celui de M. Hammer, qui s'essaye avec succès au rôle de chef d'orchestre; mais, comme dit le maître, il faut savoir se borner. Cependant il existe dans le monde des personnes modestes, des talents véritables, qui, craignant le grand jour et le bruit de la publicité, se contentent de l'approbation discrète d'un petit nombre d'amateurs d'élite : telle est, par exemple, Mlle Beaumetz, pianiste distinguée par la sobriété du goût et la délicatesse du sentiment. C'est aussi dans un salon du faubourg Saint-Germain que nous avons eu l'occasion d'entendre un opéra-comique en deux actes, *les Deux Princesses*, dont la musique fraîche, élégante et de bonne humeur, est de M. le comte d'Indy, un *dilettante* qui a des idées et du savoir. J'y ai particulièrement remarqué un charmant quatuor qui ferait honneur à un maître.

Un événement qui, sous tous les rapports, mérite d'être consigné dans ces annales des dernières fêtes musicales de Paris, c'est le grand festival qui a été donné au Palais de l'Industrie le 18 et le 20 mars par toutes les sociétés chorales de France. *Six mille* choristes, assure-t-on, appartenant la plupart aux classes ouvrières, se sont réunis sous la présidence

d'un artiste infatigable, M. Eugène Delaporte, qui, depuis vingt ans, consacre tous ses efforts à cette propagande de la musique chorale. Je ne veux pas exagérer les résultats obtenus, car je ne me suis jamais fait beaucoup d'illusion sur la puissance de sonorité d'une masse d'instruments ou de voix qui dépasse certaines limites; mais ce qu'il faut surtout voir et louer dans cette grande réunion d'hommes accourus de tous les points de la France, c'est la discipline morale qu'elle suppose, un signe de bon augure pour le rapprochement des différentes classes qui composent la société française. L'exécution pourtant de ces six mille voix, bien dirigées par M. Delaporte, n'a pas été indigne du public nombreux qui remplissait le vaste édifice des Champs-Élysées. Le septuor des *Huguenots* est le morceau qui a produit l'effet le plus saisissant, et les deux séances ont répondu suffisamment à l'attente de l'opinion publique. Il serait à désirer que l'autorité supérieure accordât plus que sa bienveillance à cette institution utile des sociétés orphéoniques, et qu'elle ne laissât pas sans récompense l'artiste plein de zèle et de courage qui en est l'organisateur, M. Eugène Delaporte.

La saison des concerts a été close d'une manière très-brillante par la séance de musique vocale donnée par M. Duprez au bénéfice de la caisse de secours des anciens élèves de l'école de Choron. M. Duprez, qui est certainement l'élève le plus remarquable sorti de

l'école de musique classique fondée en 1816 par Choron, après avoir parcouru avec tant d'éclat la carrière de chanteur dramatique, M. Duprez a fondé à son tour une école spéciale de chant, où il propage avec ardeur les principes de la belle et grande méthode qui a fait sa réputation. Il a groupé autour de lui, rue Rochechouart, un nombre considérable de disciples et de charmantes voix de femmes surtout, qui, par la bonne tenue et le zèle qui les anime, m'ont rappelé les beaux jours de l'école de Choron, qui *ne m'a pas vu naître, mais où j'ai reçu la vie*, comme dit une vieille chanson. Secondé par Mme Duprez, qui donne à tout ce monde le ton de bonne compagnie qui la distingue, l'artiste éminent se livre à toute sa passion pour l'art qui a fait sa renommée, et dont il s'efforce de restaurer les grandes traditions. On peut sans doute reprocher quelquefois à M. Duprez de trop exiger de l'organe vocal, si fragile de sa nature, et de ne prétendre former que des maréchaux de France, en dédaignant ces détails de pur mécanisme qui soutiennent les faibles, contiennent les superbes et ramènent les égarés, selon la belle parole du psalmiste. M. Duprez ressemble un peu à ces grands capitaines qui aspirent a un but glorieux, sans s'inquiéter de tout ce qu'il en coûtera pour l'atteindre. Quoi qu'il en soit de ces critiques, dont nous nous faisons ici le rapporteur scrupuleux, les élèves de M. Duprez se distinguent de tous les autres

par une qualité rare, qui est le style, par une articulation nette, hardie, et par une belle manière de phraser et d'accentuer la parole.

La séance que M. Duprez a donnée dans la salle de M. Herz, et à laquelle ont pris part cent dix élèves, était divisée en deux parties. Dans la première, nous avons entendu un psaume de Marcello, l'air attribué à Stradella, chanté avec sentiment par le fils de M. Duprez, à qui nous reprocherons pourtant de trop *remuer le menton*, au lieu de lier les sons au fond de la gorge; le charmant duo de Clari, qui a été rendu avec grâce et beaucoup d'élégance par Mlles Monrose et Marie Battu. M. Duprez a dit lui-même un cantique : *Grâce! grâce!* que Choron a composé pour lui en 1822, et dans ce morceau plein d'onction, l'artiste a su trouver de beaux accents. Dans la seconde partie, on a particulièrement applaudi l'air des *Diamants de la Couronne* de M. Auber, chanté par Mlle Marimon avec une bravoure remarquable; la cavatine de *Sémiramis : Bel raggio lusinghiero*, que Mlle Battu a dite avec éclat et d'une voix souple et mordante qui a produit un bel effet. La séance s'est terminée par l'*Inflammatus* du *Stabat* de Rossini, chanté par six voix de femme avec plus de sonorité et de puissance que de sentiment. Nous sommes peu curieux de pareils tours de force, qui n'ont qu'un mérite purement scolaire. Le public nombreux et choisi qui remplissait la salle a témoigné à M. Duprez la plus vive sym-

pathie pour ses nobles et courageux efforts. L'année, comme on vient de le voir, a été bonne pour la musique classique, qui se répand et pénètre de plus en plus dans l'éducation des classes éclairées, et le public parisien, qui se compose après tout de l'élite de la société française, devient chaque jour plus digne du rôle qu'il remplit en Europe, celui de juge suprême dans les choses de l'art.

L'école de musique religieuse, fondée il y a quelques années et dirigée par M. Niedermeyer, a donné le 21 décembre de l'année 1858, dans la salle de M. Pleyel, une séance pour la distribution des prix mérités par les élèves. M. le directeur général des cultes, qui présidait la séance au nom du ministre, a prononcé quelques paroles où il s'est efforcé de raconter au nombreux auditoire qui remplissait la salle, le mouvement qui s'est fait depuis cinquante ans, en France, dans l'art religieux. M. le directeur des cultes a cité le nom de plusieurs savants dont les travaux auraient puissamment contribué, selon lui, à la restitution des grands monuments de la musique religieuse. Parmi les noms plus ou moins obscurs qu'il a signalés à l'attention publique, nous avons été bien étonné de ne pas trouver le plus illustre de tous, celui de Choron! L'oubli d'un pareil nom est d'autant plus surprenant que l'école de M. Niedermeyer n'a été fondée que pour suppléer au vide qu'avait laissé dans l'enseignement la grande école de musique

classique et religieuse créée en 1816 par Alexandre Choron. Voilà pourtant comment on traite l'histoire dans les discours officiels. On semble croire que la France est née d'hier et que Rome s'est faite en un jour. Après M. le directeur général des cultes, M. le prince Poniatowski, président du comité de surveillance, a clos la partie littéraire de la séance par une allocution aux élèves, où le noble dilettante s'est aventuré dans des considérations historiques qui nous ont paru être en contradiction avec l'esprit qui règne dans sa réponse à M. Troplong. Nous avons surtout remarqué le passage suivant : « Il n'y a pas de musique allemande, française ou italienne; il n'existe que deux sortes de musique, me disait dernièrement Rossini : *la bonne* et *la mauvaise.* » J'en demande bien pardon au grand maestro et à son interprète, M. le prince Poniatowski : il y a positivement une musique empreinte du caractère national, ce qui n'empêche pas qu'on ne trouve de la bonne et de la mauvaise musique dans tout pays. Il est évident que la musique de Rossini et de Cimarosa ne ressemble pas à celle de Weber ou de Beethoven, et que cette différence tient moins au caractère de l'inspiration individuelle qu'au génie de la nation à laquelle appartiennent les compositeurs. Si nous avions pu répondre à M. Poniatowski, nous aurions trouvé parmi les morceaux qui ont été exécutés après son discours par les élèves de M. Niedermeyer un exemple

frappant à l'appui de notre opinion. *La Bataille de Marignan*, chœur à quatre parties de Clément Jannequin, qui a été chanté avec beaucoup de verve et d'entrain par les élèves de l'école, est une composition curieuse où, avec de simples combinaisons de rhythme et sans le secours de la modulation, le musicien du XVIe siècle a pu révéler déjà d'une manière remarquable l'esprit dramatique de la nation française. A côté de *la Bataille de Marignan*, on a chanté avec moins d'ensemble et de justesse un *Kyrie* d'une messe de Palestrina, un *Ave Maria*, motet à trois voix de la composition de M. Niedermeyer, d'un style simple et fort élégant, et un prélude pour l'orgue de Sébastien Bach, qui a été exécuté sur le piano, avec pédalier, par l'élève Magner. Nous engageons M. Niedermeyer à ne pas oublier dorénavant que l'école qu'il dirige avec intelligence et beaucoup de soins n'est encore qu'une imitation très-imparfaite de celle fondée par Alexandre Choron sous le gouvernement de la Restauration, et qui lui a servi de modèle.

Il serait injuste de ne pas mentionner la fête musicale qui a eu lieu dans la ville de Niort les 5 et 6 juillet. Fondée il y a vingt-cinq ans par M. de Beaulieu, compositeur distingué, la grande association musicale de l'Ouest a fait entendre cette année plusieurs chefs-d'œuvre de grands maîtres, tels que la deuxième partie de l'*Élie* de Mendelssohn, un psaume

de Marcello, un motet de Vittoria, la symphonie en *ré* majeur d'Haydn, l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, le finale de *Fidelio*, etc. Près de deux cents choristes et de cent cinquante instrumentistes, tout ce que les six départements associés possèdent d'artistes et d'amateurs distingués, étaient habilement conduits par M. de Beaulieu, qui depuis longtemps a bien mérité de l'art qu'il cultive avec autant de zèle que de desintéressement.

Le 10 novembre on a célébré à Paris et dans toutes les principales villes de l'Allemagne, le centième anniversaire de la naissance de Schiller. Six cents musiciens, sous la direction de M. Pasdeloup, ont exécuté dans l'immense salle du cirque des Champs-Élysées une marche et une cantate nouvelles de Meyerbeer, l'ouverture d'Oberon de Weber, un chant de fête sur des paroles de Schiller par Mendelssohn, et le finale de la neuvième symphonie avec chœurs de Beethoven. La fête, entremêlée de poésie et d'un beau discours prononcé en allemand par M. Kalisch, a été magnifique et digne du grand poëte dont on célébrait la naissance.

VI

PUBLICATIONS LITTÉRAIRES SUR LA MUSIQUE.

La musique des Bohémiens, par M. Franz Listz. — Abécédaire vocal, par M. H. Panofka. — Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains, par M. Fétis.

LA MUSIQUE DES BOHÉMIENS,

Par M. Franz Listz.

Il ne se publie en France que très-peu d'ouvrages ayant pour objet l'art musical. Sauf quelques rares exceptions, les livres qui ont cette destination ne sont guère dignes de fixer l'attention d'un public éclairé. C'est tout au plus s'il existe à Paris un journal spécial de musique dont le style et les doctrines s'élèvent au-dessus d'un prospectus de marchand. Nulle critique, nulle indépendance de la part de l'écrivain, obligé de louer platement tout ce qui touche aux intérêts de l'éditeur qui le paye. Aussi ces journaux sont-ils complétement ignorés du public. Ils ne sont guère lus que par des virtuoses en voyage, ou par les industriels qui y font insérer des annonces illustrées. Aucune classe d'astistes n'est moins instruite du sujet

élevé et compliqué qui les intéresse que les musiciens français. Livrés dès l'enfance à l'étude exclusive du mécanisme, ils ne lisent rien de ce qui pourrait élever leur esprit, épurer leur sentiment, les éclairer enfin sur les parties obscures de l'art qu'ils professent. Ils contractent de bonne heure un profond dédain pour tout ce qu'ils qualifient de théories abstraites, de visées creuses et métaphysiques, et en cela je serais loin de les blâmer, s'ils ne confondaient sous ce nom l'explication des principes qui sont le fondement de l'art. Il n'y a qu'à voir comment sont rédigés les programmes des concerts du Conservatoire, si l'on veut se faire une idée de l'indifférence des artistes français pour la vérité de l'histoire et la propriété de style qui en découle. Tout ce qui ne se rattache point à la musique contemporaine et à la partie de la théorie nécessaire à la réalisation immédiate des effets qui plaisent au public, fixe à peine l'attention des musiciens français. Ils ne lisent guère que des feuilletons, des historiettes de baladins où l'art sublime de Mozart, de Beethoven et de Rossini est traité comme on traite au théâtre de M. Offenbach la poésie d'Homère et les divines légendes de l'antiquité. Ils appellent cette littérature grotesque de la littérature amusante! Oh! que la France paye cher l'honneur d'avoir créé le vaudeville!

L'Allemagne est sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, bien plus heureuse que la France. Elle

possède une littérature musicale très-solide et très-variée. Tous les ans, il paraît au delà du Rhin de bons ouvrages, d'excellentes biographies des maîtres les plus fameux, dont les œuvres sont incessamment rééditées avec un soin et un luxe d'indications et d'éclaircissements qui dénotent l'amour sincère de l'art qui fait une partie de la gloire nationale. Les artistes musiciens de l'Allemagne sont instruits, ils lisent plus que des journaux; les livres de théorie ne les effrayent pas, et si parfois ils abusent du langage symbolique et des discussions abstruses sur la nature du beau, au moins n'ignorent-ils pas les faits les plus saillants de l'histoire de la musique, qu'ils savent avoir vécu plus d'une semaine. Le public en Allemagne n'est pas moins instruit que les artistes sur les questions et les faits importants qui touchent à l'art musical, et on n'y trouverait pas, comme il y en a tant en France, de grands esprits, d'illustres écrivains, parfaitement insensibles aux beautés d'un art si puissant, et tirant vanité d'une inaptitude dont rougissait le grand Gœthe. Tous les grands poëtes et philosophes de l'Allemagne ont aimé et compris la musique. On ne pourrait pas en dire autant des poëtes français les plus éminents. J'ai entendu dire à un auteur célèbre, à l'un des esprits les plus hardis et des plus puissants de l'école de la Restauration, qu'il ne comprenait rien au bruit sonore que faisait devant lui un virtuose incomparable. Ce virtuose était M. Listz.

Ce n'est pas un artiste ordinaire que M. Listz. Sans parler de son admirable talent de pianiste exécutant qui a été apprécié par l'Europe entière, M. Listz possède une organisation d'élite, une intelligence vive, ouverte aux quatre coins de l'horizon, et des aspirations d'un ordre supérieur. La nature a donc beaucoup fait pour lui ; mais parmi les dons divers dont elle l'a comblé, elle n'y a pas mis le don suprême de la création. M. Listz serait l'homme le plus heureux du monde s'il avait pu se contenter de son sort, s'il n'avait une ambition très-disproportionnée avec la force de son génie, et dont la tension perpétuelle trouble toute l'économie de ses belles facultés. Enfant miraculeux, M. Listz s'est d'abord laissé traiter de petit Mozart par les aimables dévotes de la Restauration, qui baisaient à l'envi son front prédestiné, où elles croyaient voir luire l'auréole des bienheureux. Jeune homme à la taille cambrée et aux cheveux flottants, il est tombé dans un monde de femmes fortes, d'artistes, de philosophes et de comédiens ambulants avec lesquels il a couru les grands chemins, improvisant sur les pianos d'auberge et sur les orgues de village, se donnant partout en spectacle et posant en tout lieu en martyr de l'idéal. Lorsque cette phase de faux romanesque, de jeux d'amour et de hasard, fut terminée, M. Listz monta sur ses grands chevaux de bataille et parcourut le monde en virtuose triomphant, encourageant les faibles, contenant les forts,

donnant sa main à baiser aux populations émues et visant toujours à jouer un rôle qui répondît aux illusions qu'il s'était faites de sa destinée. Mais la vie de virtuose errant ne peut avoir qu'un temps. La curiosité du public s'émousse, et pour exciter toujours de nouveaux transports, il faut posséder un génie fécond et la figure satanique d'un Paganini. M. Listz comprit qu'il lui fallait prendre un parti et se retirer de la lice bruyante des combats individuels. Il fut nommé maître de chapelle de la cour de Saxe-Weimar à la place de Hummel, je crois, qui venait de mourir. Placé dans un centre aussi brillant, dans une ville où Gœthe avait régné et gouverné pendant cinquante ans le mouvement littéraire de l'Allemagne, il était difficile que M. Listz consentît à se renfermer dans les fonctions qui lui étaient assignées, et qu'il n'essayât pas de se lancer dans quelque entreprise hasardeuse où il pût faire beaucoup de bruit, si ce n'est beaucoup de bien. C'est précisément ce qui est arrivé.

M. Listz se fit d'abord le promoteur d'une nouvelle école en musique, d'une école dont le point de départ est dans quelques étrangetés des dernières compositions de Beethoven. On pourrait définir l'école de M. Listz et compagnie : l'indéfini dans la forme, le vague perpétuel, une aspiration incessante qui n'aboutit jamais, sous prétexte d'éviter la monotonie des phrases qui se limitent et se correspondent, cette

insupportable symétrie si chère aux esprits bourgeois qu'on traite dédaigneusement de *philistins*. Selon M. Listz et ses partisans, qui sont pour la plupart des littérateurs, des peintres et des poëtes incompris, il n'y a pas de règles absolues en harmonie, il n'y a que des effets qui se légitiment eux-mêmes dès l'instant qu'ils servent à manifester une idée. L'artiste créateur est le juge suprême de la beauté de son œuvre. L'approbation du public n'est pas un élément nécessaire à la constatation du beau. C'est au public de s'élever jusqu'à la conception de l'artiste, et non pas à l'artiste de condescendre au goût de la foule. Le beau est et s'impose comme le juste ; tant pis pour les oreilles et les consciences obtuses qui ne le reconnaissent pas. L'artiste ne doit faire aucune concession aux appétits grossiers des contemporains. Qu'il marche dans sa force et dans sa liberté, et qu'il attende de l'avenir la justice qui lui est due. Lorsque l'idéal dont l'artiste est pénétré aura eu le temps d'éclairer le monde, alors le monde ingrat se mettra à genoux devant le génie méconnu.

La théorie de M. Listz n'est pas nouvelle. Elle est aussi vieille que la raison et le bon sens, dont elle est la négation. C'est la théorie que professe Sganarelle dans *le Médecin malgré lui*, et celle de tous les impuissants et de tous les ambitieux éconduits par l'opinion des contemporains. Fidèle à ses principes, M. Listz a composé une énorme quantité d'œuvres incomprises,

des symphonies avec programme, des scènes titaniques, des cantates symboliques, qui toutes ont reçu du public philistin l'accueil le plus favorable à la gloire future du réformateur. Après avoir mis à une rude épreuve la patience de la cour et du public de Weimar en faisant exécuter sur le théâtre de cette ville célèbre tous les opéras mal venus de ses élèves ou de ses amis, M. Listz entreprit un voyage d'exploration à travers l'Allemagne, qu'il s'efforça de gagner à sa cause et de convertir à la musique de l'avenir par des discours et des articles de journaux. L'Allemagne se montra tout aussi indigne de comprendre les doctrines de M. Listz que de goûter la musique qui en était le produit. C'est en vain que les disciples de M. Listz imprimaient dans les journaux dévoués à sa gloire qu'il ne fallait pas juger les conceptions idéales d'un génie si hardi avec les organes matériels habitués aux petites formules d'Haydn et de Mozart, que la musique nouvelle s'adressait aux pures intelligences des philosophes et non pas à l'oreille hébétée des philistions : l'Allemagne persista dans ses vieux errements et laissa M. Listz et son école prêcher dans le désert. Il lui est encore arrivé d'autres petits mécomptes qui ont dû confirmer M. Listz dans sa vocation de martyr de l'idéal.

M. Listz écrit comme il compose. Ses livres ressemblent à ses symphonies, et, comme l'a dit Buffon, le style, c'est l'homme. Que M. Listz se serve de la

langue allemande ou qu'il daigne employer la nôtre, c'est toujours le même enthousiasme, le même lyrisme, les mêmes aspirations, la même poésie latente qui ne se laisse pas enfermer dans une période banale. M. Listz jette ses idées aux quatre vents de la terre, et ne s'inquiète pas si elles sont appropriées à l'objet qui l'occupe. Il a écrit une longue improvisation sur Chopin, où, à propos de valses et de mazurkas, il a mis toute l'histoire de la Pologne et celle de la race slave. Nous allons voir que M. Listz est toujours le même esprit, et que le nombre des années n'a pas refroidi son enthousiasme, ni modifié sa méthode.

M. Listz a eu pourtant une bonne idée, qui, sérieusement traitée, aurait pu donner lieu à un ouvrage intéressant. Préoccupé de cette race mystérieuse de vagabonds qu'on rencontre dans tous les carrefours de l'Europe, et qui remplissent surtout les grands chemins de la Hongrie, M. Listz a voulu étudier les mœurs, les traditions et surtout la musique des Bohémiens, qu'il a vus de près dans sa jeunesse. Les Bohémiens, originaires de l'Asie, fragment d'une race déchue, qui, comme les Juifs, a traversé le monde occidental et des siècles de civilisation en conservant partout l'empreinte d'un type ineffaçable, les Bohémiens ont-ils une musique particulière, et en quoi cette musique diffère-t-elle de la musique européenne? Les mélodies hongroises apportées par les Bohémiens,

et dont M. Listz s'est fait l'éditeur, sont-elles bâties sur une échelle particulière, et, comme on aime à s'exprimer de nos jours, accusent-elles une tonalité différente de la tonalité moderne ? Qu'est-ce que l'art bohême dont parle M. Listz ? Y a-t-il un art bohême, russe, allemand, français, ou bien l'art n'est-il pas tout simplement l'art, c'est-à-dire un ensemble de procédés qui servent à la manifestation du sentiment, qui s'empreint, lui, de la variété des caractères et des situations ? Les caractères, les situations, les traditions peuvent changer et varier indéfiniment ; mais l'art, quand il mérite cette qualification, est partout le même dans une époque donnée.

Si M. Listz se fût posé nettement ces questions, il eût pu les résoudre avec plus ou moins de justesse et de savoir ; mais il serait resté fidèle au sujet qu'il s'était proposé de traiter. Bien au contraire, M. Listz s'est jeté dans un tourbillon de métaphysique et de psychologie transcendantale dont il n'a pu se dépêtrer malgré les énormes prétentions de science universelle qu'il s'est cru obligé d'étaler. Cherchons cependant à dégager de ce chaos quelques renseignements utiles.

M. Listz, qui a parcouru le monde, a rencontré à Bucharest et à Iassy plusieurs troupes de virtuoses bohémiens qui ressemblaient beaucoup à ceux qui habitent la Hongrie. Ces Bohémiens, assure M. Listz, possèdent des mélodies originales qu'ils accompagnent d'une basse continue qui enferme l'harmonie dans

un cercle fort étroit de consonnances monotones. Ces mélodies sont destinées à la danse, qui leur a imprimé le rhythme particulier qui les distingue. Ils s'accompagnent aussi d'une espèce de flûte à plusieurs tuyaux comme la flûte de Pan, et d'une mandoline dont les sons aigrelets, dit M. Listz, contribuent à *efféminer* l'harmonie. A en croire M. Listz, les Bohémiens possèdent un genre de modulation qui n'est fondé que sur le caprice de chacun. Ils ne connaissent aucun dogme, aucune loi qui refrène leur instinct de liberté indéfinie et coordonne leurs inépuisables fantaisies. L'art des Bohémiens n'est ni une science qu'on puisse apprendre ni un métier qu'on enseigne par routine. Qu'est-ce donc ? « Un langage sublime, un chant mystique qui n'est entendu que des initiés. » Voilà pourquoi M. Listz admire sincèrement *l'art* des Bohémiens.

La musique des Bohémiens, selon M. Listz, renferme des intervalles et des rhythmes qui sont inconnus aux peuples civilisés de l'Europe. Leurs chants sont chargés d'un nombre considérable d'ornements ou *fioritures* qui les rapprochent des chants arabes et indiquent une origine tout orientale. Cette observation est juste. Il paraît que la gamme du mode mineur, chez les Bohémiens, affecte la *quarte augmentée*, la *sixte diminuée* et la *septième augmentée*, ce qui ne constitue pas une gamme qui puisse servir de base à une harmonie régulière, mais une simple

curiosité mélodique, ce qui est bien différent. « Les musiciens saisiront, ajoute M. Listz, combien cette triple modification dans les intervalles de la gamme mineure des Bohémiens doit susciter une harmonie différente de la nôtre. La popularité de la musique bohémienne étant un fait accompli, on ne peut plus décréter *a priori* qu'elle n'est qu'une cacophonie. » On voit que M. Listz est heureux de trouver chez les Bohémiens la justification de son système sur l'absence de toute règle en matière de combinaisons harmoniques.

Veut-on savoir maintenant quelle est la nature des rhythmes divers qui vivifient la musique des Bohémiens? Je vais laisser parler M. Listz sans me permettre la moindre altération. « Ces rhythmes sont flexibles comme les branches d'un saule pleureur qui ploient sous l'haleine du vent du soir; ils ont pour règle de n'avoir point de règle; ils passent du mouvement binaire au mouvement ternaire avec grâce ou énergie, selon l'exigence d'impressions tumultueuses ou assoupies, selon qu'ils peignent le *ressac* des passions, leur réveil turbulent, ou la mollesse de l'âme qui les laisse sommeiller en se couronnant elle-même de pavots et de froids nénufars. » Je voudrais bien continuer, mais les lecteurs n'auraient pas ma patience.

« Les maîtres de l'art bohémien, dit encore M. Listz, qui ne cesse de confondre la spontanéité d'un instinct

plus ou moins heureux avec cet ensemble de règles et de principes transmissibles qui seuls constituent un art, les maîtres bohémiens sont ceux qui donnent un libre cours à tous leurs caprices, qui savent traduire leurs fantaisies *en rhythmes syncopés comme une escarpolette, qui cadencent ses mouvements* (les mouvements de la fantaisie) *comme si elle allait mener la danse des astres, rhythmes qui répandent ses étincelles en gerbes de trilles, qui la changent en lutin espiègle dont les petites dents aigües semblent mordiller l'oreille* [1].... » Voilà ce que c'est que l'art des Bohémiens. Ce style de M. Listz me rappelle un passage cité par Bossuet dans son beau livre sur les états d'oraison, dirigé contre les romantiques de l'église de son temps, qu'il a combattus avec une si haute et saine raison. « Que ferez-vous, s'écrie je ne sais plus quel mystique du XVIIe siècle, que ferez-vous, pauvre âme, pour abandonner cette vigne à laquelle vous êtes attachée sans la connaître? Oh ! le maître y mettra lui-même de *petits renards*, c'est-à-dire ces défauts qui la ravagent, qui en abattent la fleur. » — « Voilà, ajoute Bossuet, comment ces spirituels bannissent les images et parlent la langue de l'Écriture. »

Les mélodies bohémiennes, comme tous les chants populaires d'origine orientale, ne peuvent être facilement dégagées des rhythmes étranges et irrégu-

1. Page 229.

liers qui les parcourent, ni des nombreuses notes accessoires dont elles sont surchargées par la fantaisie de l'exécutant. Elles forment un tout original dont le charme disparaîtrait sous le scalpel de l'analyse. Ces mélodies sont divisées en deux parties : la première, d'un mouvement très-lent, s'appelle *lazza*, d'un mot qui signifie *lenteur*, et qui peut se traduire par *maestoso;* la seconde partie, qualifiée de *frischka*, est d'un mouvement plus rapide qui va en s'accélérant. L'orchestre des virtuoses bohémiens se compose de plusieurs instruments dont le violon est la base. La *zimbola*, sorte de tablette en carré long munie de cordes métalliques qu'on frappe avec des baguettes, est un instrument d'origine orientale qui, avec le violon, joue le rôle principal dans le petit orchestre des Bohémiens. Les autres instruments ne servent qu'à marquer le rhythme et à remplir l'harmonie. Les musiciens bohémiens n'ont aucune connaissance de la partie théorique de leur art. Ils n'ont jamais éprouvé le besoin de fixer leurs idées par la notation. Ce sont des improvisateurs populaires qui se transmettent de siècle en siècle et de génération en génération des types mélodiques restés invariables. Leur prétendu art musical ne se maintient que par une imitation servile des mêmes formules, sans aucune règle qui domine et dirige l'instinct. Il y avait autrefois une troupe de musiciens bohémiens dans chaque bourgade de la Hongrie. La plupart des grands

seigneurs avaient à leurs gages de ces orchestres de Bohémiens qui se relayaient et se disputaient l'honneur de passer pour les plus habiles. Il paraît que cet état de choses n'existe plus, et que l'*art* des Bohémiens, comme dit M. Listz, est aussi en décadence. M. Listz, qui est né en Hongrie et qui a été bercé dès l'enfance par ces mélodies bohémiennes dont il nous donne une si étrange définition, en a formé un recueil qu'il a publié en Allemagne. Nous avons eu le plaisir d'en entendre exécuter une sur le piano par M. de Bulow, gendre de M. Listz. Nous avouerons même, à notre confusion, qu'à la brusquerie, à la crudité de certaines modulations que M. de Bulow fit surgir sous ses doigts habiles, nous avions cru y reconnaître l'art de M. Listz, qui a beaucoup d'analogie avec l'art des Bohémiens. Nous sommes heureux d'avoir été dans l'erreur.

M. Listz a une si grande défiance de la raison, de l'ordre, du goût, du sens commun, de tout principe qui pourrait contrarier l'essor de ses effluves poétiques, qu'il laisse échapper les meilleures occasions de dire quelque chose de sensé sur les faits qui lui sont le plus familiers. Il fait néanmoins cette judicieuse remarque sur les rhythmes si variés des mélodies bohémiennes : « On ne saurait assez insister sur les rares beautés qui résultent de cette richesse de rhythmes nouveaux et de l'influence salutaire qu'elle

pourrait exercer sur l'art européen. » Pourquoi M. Listz n'a-t-il pas développé cette idée? pourquoi n'a-t-il pas examiné les grandes œuvres de l'école moderne, celles de Beethoven, de Schubert, de Mendelssohn, de Chopin, et surtout de Weber? Il aurait pu s'assurer que le caractère qui les distingue de celles des maîtres du XVIIIe siècle, Sébastien Bach excepté, c'est précisément cette variété de rhythmes inconnus avant eux, et dont ils semblent avoir puisé le germe dans les chants populaires. Weber en était tellement préoccupé que son *Freyschütz* n'est qu'un chant populaire développé par le génie et fécondé par l'art. Quel ouvrage intéressant eût pu écrire M. Listz sur les œuvres de piano de l'école moderne, et particulièrement sur les compositions exquises de Chopin, en signalant ce que ce pianiste de génie a dû emprunter d'accents et de surprises rhythmiques aux danses et aux chants populaires de la Pologne! Personne n'avait plus de titres pour entreprendre un pareil travail, si M. Listz ne s'était mis dans la tête de se donner pour un prophète révélateur d'une foi nouvelle dans l'art. Pauvre M. Listz! il n'a pas vieilli depuis vingt-cinq ans qu'il a commencé à jouer cette comédie avec son ami M. Berlioz! Il est resté toujours le même: une nature généreuse et un grand enfant.

L'ouvrage que nous venons d'examiner est le pendant de celui qu'a publié M. Listz, il y a quelques

années, sur l'œuvre et la vie de Chopin. C'est une longue improvisation littéraire sur un thème mal défini, une divagation de trois cent quarante-huit pages remplies de lyrisme, de fioritures, de modulations imprévues et de rhythmes divers, qui a beaucoup d'analogie avec l'*art des Bohémiens*, une symphonie en prose sans idées, dont le style est exactement le même que celui des symphonies musicales de l'auteur, enfin une production digne de cette école du non-sens dont M. Listz semble ambitionner les suffrages, et dont il serait inutile de s'occuper si elle ne s'attaquait aux principes les plus essentiels de l'art.

ABÉCÉDAIRE VOCAL, OU MÉTHODE PRÉPARATOIRE DU CHANT,

Par M. Henri Panofka.

Les ouvrages sur l'art de chanter ne manquent pas plus que les professeurs à grandes prétentions, qui promettent, avec le Psalmiste, de soutenir les faibles, de contenir les superbes et de ramener les égarés. Tous les ans, le Conservatoire de Paris couronne un certain nombre de rosières de première et de seconde qualité, de basses, de barytons surtout, et de ténors, qu'il livre à la circulation et qui vont alimenter les théâtres de la capitale et de la province. A côté du Conservatoire, il existe d'autres écoles de chant, de déclamation plus ou moins lyrique, des maîtres nombreux, inventeurs de méthodes expéditives et

nouvelles, qui sont le fruit de l'expérience et du *progrès*, et c'est de toutes ces causes réunies qu'il résulte, peut-être, *que votre fille est muette!*

La manie de notre temps (et chaque époque a la sienne), c'est de croire que tout est possible, de mettre en toutes choses l'effort où manque la grâce, la volonté et le labeur à la place de la nature et de la vocation. On cultive donc les arts comme on laboure la terre, comme on apprend un métier, et l'on fait des peintres, des musiciens et des sculpteurs aussi expéditivement qu'on enseigne aux soldats la charge en douze temps. De cette fausse manière d'apprécier le jeu des facultés humaines, de cette subordination de l'instinct créateur à la volonté qui dirige, provient, selon nous, une des grandes misères de la société moderne : l'encombrement des carrières libérales par des ouvriers déclassés et des hommes sans vocation, c'est-à-dire, sans amour. L'art est devenu une profession comme une autre, un gagne-pain qu'on choisit à froid, et l'on entre au Conservatoire de musique, par exemple, aussi délibérément qu'on se présente au Conservatoire des arts et métiers, avec l'autorisation de père et mère qui ont mûrement pesé les avantages de la carrière que leur fils va parcourir. Les abords de l'Institut sont obstrués de peintres, de sculpteurs, d'architectes et de compositeurs qui auraient pu être des ingénieurs, des avocats, des notaires ou des commerçants utiles à la société,

qu'ils affligent des produits amers de leur prétendu génie. Des artistes éminents comme Mlles Rachel, Mars, Mme Malibran, Lablache, Rubini ou Martin sont rares sans doute dans tous les temps, et il serait aussi injuste d'exiger du Conservatoire qu'il produise tous les ans de pareils phénomènes que de demander à l'École polytechnique des hommes comme Laplace et Poisson. Cependant on devrait consulter plus qu'on ne le fait les aptitudes naturelles, et ne pas croire qu'avec le temps et beaucoup de travail on forme un artiste comme on fait un médecin ou un fabricant de produits chimiques. Il faut absolument à la société des cordonniers, des tailleurs et des ouvriers de différents états, mais elle n'a que faire de pauvres peintres et de misérables musiciens.

A Dieu ne plaise que je sois ennemi de l'émancipation morale des classes inférieures, et que je voie d'un œil jaloux les nobles tentatives qu'on fait partout, de nos jours, pour les faire participer aux bienfaits d'une éducation plus libérale et plus salutaire à l'âme! J'approuve de tout mon cœur cette diffusion des éléments des beaux-arts parmi le peuple, ces écoles primaires où l'on s'efforce de répandre les principes du dessin et de la musique, et qui préparent ainsi les générations nouvelles à mieux comprendre les plaisirs désintéressés de l'esprit et à mieux goûter les chefs-d'œuvre du génie. Qu'on se garde d'oublier toutefois que cette éducation esthé-

tique des classes populaires ne dépassera jamais certaines limites, qu'elle ajoute aux dons de la nature, et qu'elle les perfectionne sans pouvoir jamais suppléer à son influence suprême, en sorte qu'on ne doit pas se faire une trop grande illusion sur la puissance de l'éducation et de l'industrie humaine, qui ne sauraient changer la nature des choses. Quoi qu'il arrive et quoi qu'on fasse, la France ne produira pas plus des oranges en plein vent que des voix comme celles de Rubini ou de Lablache. Tout ce que l'art peut enseigner, c'est de tirer le meilleur parti possible des forces de la nature. Tel est aussi le but raisonnable que s'est proposé M. Panofka dans le petit ouvrage élémentaire dont nous nous occupons.

Si dans l'enseignement de tous les arts il importe avant tout de bien asseoir les premiers principes, on peut affirmer que tout l'art de chanter dépend des premiers conseils qu'on donne à l'enfant. Un maître de solfége qui n'a fait aucune étude d'un organe aussi délicat que la voix humaine peut le briser comme un verre, le fausser tout au moins, et en détruire le timbre pour toujours; c'est ce qui arrive bien souvent dans les écoles, dans les pensionnats, et même dans les classes que dirigent des professeurs émérites. Et lorsqu'on entend chanter ces sociétés chorales dont la France semble un peu trop engouée depuis quelques années, on acquiert la conviction que l'enseignement populaire de la musique vocale

franchit un échelon important, qui est l'étude préalable de l'émission pure et naturelle de la voix. L'étude du solfége, dit avec raison M. Panofka, est la base de toute éducation musicale en France. Lorsque les enfants solfient sans avoir appris d'abord à bien poser les quelques sons qui forment l'échelle vocale qu'il leur est permis de parcourir sans danger, ils concentrent toute leur attention sur la justesse de l'intonation et l'exactitude de la mesure. Dans cet exercice mnémonique et presque machinal, l'enfant préoccupé du nom de la note *do*, *ré*, *mi*, de son intonation et de sa valeur relative, ne peut manquer de contracter de mauvaises habitudes vocales, s'il n'est pas dirigé par un maître qui possède quelques notions de l'art de chanter. Puisque *solfier*, ce n'est pas autre chose que *chanter*, il importe de ne pas établir des divisions factices dans l'enseignement populaire de la musique vocale, et de se préoccuper immédiatement de la qualité matérielle du son et de l'organe fragile qui le produit. Telles sont les bonnes idées qui ont inspiré à M. Panofka l'ouvrage intéressant et fort utile que nous avons sous les yeux. Il est divisé en deux parties : l'une contient le texte qui traite successivement du *timbre de la voix* et de la *respiration*, *de la classification des voix d'enfants*, chapitre délicat et fort curieux, auquel M. Panofka consacre toute la sollicitude qu'il mérite. Dans la première leçon, M. Panofka parle de l'*émission du*

son; dans la seconde, des *exercices d'agilité*, de *la gamme*, des *arpéges*, des *sons filés*, enfin de tous les détails qui constituent les premiers éléments de l'art de chanter, fondus dans l'enseignement du solfége, qui les contient implicitement. Là est l'intérêt de ce petit travail. Viennent ensuite *vingt-quatre leçons* graduées, appropriées à l'habileté acquise de l'élève, et servant de commentaire à la théorie contenue dans le texte.

M. Panofka est un homme d'esprit, un artiste d'un vrai mérite, qui aime son art, dont il a fait une étude approfondie. Il a publié, il y a quelques années, une grande méthode de chant, dont nous avons rendu compte, et qui s'est classée depuis parmi les meilleurs ouvrages qui existent dans ce genre. M. Panofka, qui sait la musique comme ne la savent guère la plupart des professeurs de chant, a vu une lacune fâcheuse dans l'enseignement de la musique vocale en France, qui est entre les mains de grossiers *croquenotes*, comme on dit vulgairement, de maîtres de solfége qui n'ont aucune notion de l'art délicat de préparer, de ménager et de conserver les voix. M. Panofka a pensé judicieusement que, sans rien changer aux bases de l'enseignement populaire de la musique, on pouvait y faire entrer un élément de plus, un élément indispensable dont se préoccupaient si fort les vieilles écoles d'Italie, c'est-à-dire l'émission du son et la souplesse de l'organe qui en est la

source. Sans rien exagérer, sans prétendre faire des chanteurs de tous les enfants qui fréquentent les écoles primaires, en restant dans les limites de l'enseignement élémentaire, M. Panofka est persuadé que, puisqu'on fait ouvrir la bouche aux jeunes élèves des deux sexes pour articuler un son, il est possible et même nécessaire de le faire avec méthode et de surveiller le direction de l'organe vocal. Nous sommes entièrement de son avis, qui a été partagé aussi par le comité des études musicales du Conservatoire de Paris. Toute mère de famille qui voudra donner à ses enfants les premières notions de l'art musical, tout chef d'institution qui aura à surveiller des professeurs et à se rendre compte de leur habileté en ces matières délicates, pourra se servir avec utilité de l'*Abécédaire vocal*.

Nous l'avons dit et nous ne craignons pas de le répéter, l'art de chanter proprement dit repose tout entier sur certaines règles qu'il est nécessaire d'appliquer immédiatement à l'enfant qui commence l'étude de la musique vocale. Tout maître de solfége qui ne se préoccupe pas de la bonne émission du son, de la facilité de la respiration, de la tenue et de la pose de la voix, est un homme qui ne remplit pas les conditions les plus importantes de l'art qu'il professe. C'est des premières leçons de chant ou de solfége que dépend très-souvent l'avenir de l'élève qui les reçoit. Lorsque l'organe vocal a été bien préparé,

bien ménagé par le maître qui a donné les premières notions, on peut en espérer les plus grands effets sans craindre d'en briser les ressorts. Nous avons eu un exemple frappant de ce que peut une bonne éducation vocale. A l'un des concerts du Conservatoire, une jeune personne de seize ans, Mlle Dorus, fille du célèbre virtuose sur la flûte, a chanté avec une pureté et une sûreté admirables une des parties les plus difficiles de *la création* d'Haydn, la partie de l'ange Gabriel. Assurément Mlle Dorus n'est pas encore une cantatrice dont il faille louer le style, qui n'est pas complétement formé, ni l'expression, qui viendra sans doute avec les années et l'expérience de la vie; mais elle a prouvé, en exécutant les choses les plus scabreuses avec assurance et simplicité, combien il importe de commencer l'étude de l'art de chanter sous la direction d'un bon maître. Pour obtenir de semblables résultats, nous ne saurions trop recommander l'*Abécédaire* de M. Panofka.

MÉMOIRE SUR L'HARMONIE SIMULTANÉE DES SONS CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS,

Par Joseph Fétis,

Directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles[1].

La question de savoir quel genre de musique possédaient les Grecs et les Romains qui nous ont précé-

1. Paris, chez Aubri, rue Dauphine, 16.

dés dans la marche de la civilisation, est l'une des plus intéressantes et des plus difficiles que puisse soulever la critique. On peut affirmer que la connaissance, même superficielle, du système musical qui a régné chez les deux grands peuples de l'antiquité classique, est indispensable pour comprendre l'origine et le développement de la musique européenne. Les premiers chants de l'Église chrétienne ont été des hymnes qui, par le rhythme poétique et la tournure de la mélodie, appartenaient à la poésie et à la musique grecques appropriées aux besoins et à l'esprit du culte nouveau ; et dans le système de saint Ambroise et de saint Grégoire, qui ont fondé les lois du chant ecclésiastique, se trouvent conservés certains principes qui étaient le fondement de la musique chez les Grecs et les Romains. En sorte qu'en remontant de la musique contemporaine à celle du XVIe siècle, et de cette époque de grandes rénovations aux XIIIe, XIe et IXe siècles, on remonte le fleuve de l'histoire moderne, qui a son origine dans celle de l'antiquité, et on voit se former la langue musicale, comme se sont formées les langues des peuples qui appartiennent à la race latine. Cette analogie entre la langue des sons et les langues littéraires est, pour moi, d'une parfaite évidence.

Les Grecs, et les Romains, leurs imitateurs dans toutes les choses de l'esprit, ont-ils connu l'harmonie, c'est-à-dire ont-ils goûté le plaisir d'entendre et d'ap-

précier plusieurs sons à la fois, formant entre eux une sensation complexe qu'on appelle un accord ? Cette question en implique une autre plus vaste et plus difficile : la musique chez les Grecs avait-elle la même base que la nôtre, la même série de degrés que celle qui constitue chez les peuples modernes de l'Europe, la gamme diatonique composée de huit sons invariables qui produisent un effet général qu'on nomme *tonalité?* Si au lieu des nombreux théoriciens grecs, nous possédions une seule page de musique du temps de Périclès ou d'Alexandre, la double question que je viens de poser serait bien vite résolue, et, n'aurait pas donné lieu à d'interminables discussions, qui remontent jusqu'au xve siècle. De nos jours, le système musical des Grecs a été l'objet de savantes recherches, parmi lesquelles il est juste de citer l'ouvrage de M. Vincent, membre de l'Institut, académie des inscriptions et belles-lettres [1].

M. Fétis a traité la question qui fait l'objet de son Mémoire avec la netteté d'esprit, l'abondance d'érudition et les considérations élevées qui distinguent tous ses travaux. Doué d'une haute raison et d'une rare sagacité, chercheur et travailleur infatigable, savant musicien et philosophe ingénieux, M. Fétis est le premier écrivain qui a fondé, en France, la critique de l'art sur la connaissance des monuments et l'étude

1. *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique.* 1 vol. in-4° de 600 pages.

de l'histoire. Par sa *Revue musicale*, journal hebdomadaire exclusivement consacré à l'art de Mozart et de Rossini, qui parut en 1827 et s'est continué jusqu'en 1835, vaste répertoire d'éléments dont il a formé ensuite son grand ouvrage, la *Bibliographie universelle des musiciens*, dont on attend avec impatience la seconde édition ; par d'autres publications intéressantes sur la théorie de l'harmonie et du contre-point, M. Fétis a répandu dans le public et parmi les artistes une masse d'idées, de faits et de considérations profondes qui ont jeté une grande lumière sur l'histoire de la musique, dont il a défriché plusieurs régions restées obscures avant lui. Ce n'est pas le moment de discuter la valeur de toutes les idées émises par M. Fétis, d'examiner s'il n'a pas dépassé parfois, dans ses conclusions, ce que les documents sur lesquels il s'appuie lui permettaient d'affirmer rigoureusement. Nous serions surtout de l'avis de ceux qui reprochent au savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, d'avoir exagéré l'importance de l'innovation de Monteverde, à la fin du XVIe siècle, et d'avoir fait naître ce qu'on appelle la *tonalité moderne* d'un accident harmonique qu'on trouve aussi dans les œuvres de Palestrina et de ses prédécesseurs. Quoi qu'il en soit de nos réserves, qui n'atteignent que certaines parties des travaux nombreux et variés de M. Fétis, il est impossible de méconnaître qu'on doit à cet habile et savant écrivain, aux recherches fructueuses qu'il a faites depuis

quarante ans dans l'histoire de la musique, la plupart des connaissances solides qui sont en circulation de nos jours et qui alimentent la critique d'un art compliqué, aussi profond dans ses lois constitutives que puissant par ses effets.

Comme toujours, M. Fétis aborde la question particulière qu'il traite dans son Mémoire, par des considérations historiques qui la mettent en évidence. Voici comment il débute : « Parmi les objets relatifs à l'histoire des arts dans l'antiquité, il en est peu qui aient fixé l'attention des érudits autant que le problème dont je vais essayer de donner la solution définitive. A défaut de monuments de la musique des peuples de l'antiquité grecque et latine, on s'est livré à la recherche des témoignages de l'existence de l'harmonie chez ces nations dans le petit nombre de traités de musique parvenus jusqu'à nous, et dans certains passages empruntés aux poëtes, aux philosophes, aux historiens ; passages expliqués et commentés de diverses manières, et souvent en des sens absolument opposés. La persévérance qu'on a mise à s'occuper de ce sujet, en dépit de l'absence de renseignements suffisants, n'a pas d'autre cause qu'une conception fausse de l'histoire de la musique. Ceux qui croient à l'existence de l'harmonie simultanée des sons dans la musique des Grecs, comme ceux qui la lui refusent, se persuadent que, pour être digne d'attention, cet art doit être dans tous les temps, sinon identique, au moins ana-

logue à ce qu'il est aujourd'hui. A tous l'harmonie a paru être une nécessité fondamentale pour atteindre le but, qui est de faire naître l'émotion par la musique; mais si les uns ont cru que les Grecs ont possédé cette perfection de l'art, d'autres ont pensé qu'elle leur a manqué. »

M. Fétis examine ensuite l'opinion des différents théoriciens qui depuis Gafori, au XVe siècle, ont soutenu l'une et l'autre thèse sur l'existence ou la non-existence de l'harmonie chez les Grecs, et il pèse la valeur de leurs arguments. Il parle surtout longuement des travaux de Burette, littérateur et musicien remarquable qui, au commencement du XVIIIe siècle, a fourni plusieurs Mémoires sur le sujet qui nous occupe à l'Académie des inscriptions et belles lettres, dont il était membre. M. Fétis termine cette savante excursion dans l'histoire de la question qu'il a entrepris d'éclaircir, par les mots suivants : « Ici se termine la partie de mon travail qui a pour objet l'examen des textes et la discussion des opinions des critiques modernes, en ce qui concerne l'harmonie simultanée des sons dans l'antiquité grecque et romaine. Il me reste à chercher dans les monuments de la peinture et des arts plastiques les lumières qu'on en peut tirer pour l'étude de la question. » M. Fétis examine avec la sagacité qui lui est propre la forme des différents instruments admis chez les Grecs, tels que la lyre, la cithare et leurs congénères, les flûtes sim-

ples et doubles ; et, de la pauvreté de la construction de tous ces instruments, le savant écrivain tire cette conclusion qui termine son Mémoire : « Je crois être parvenu à démontrer, par la nature des choses, et parce qu'il y a de plus clair et de plus positif dans ce que l'antiquité nous apprend : 1° Que l'*harmonie*, dans le sens de la musique moderne, n'a existé ni dans la musique des Grecs, ni dans celle des peuples de l'ancienne Italie ; 2° que les textes allégués en faveur de cette partie de l'art, chez ces peuples, ont été mal entendus, et qu'on a forcé le sens dans les interprétations qu'on en a données ; 3° que certains érudits ont hasardé des conjectures évidemment erronées pour découvrir des apparences de simultanéité dans des choses qui, bien étudiées, n'en offrent point de trace, et qui y sont contraires ; 4° qu'en l'absence des intervalles de tierce et de sixte, comme consonnances, il n'y a pas d'harmonie possible ; 5° et enfin, que jusqu'aux derniers jours de la république romaine, on n'aperçoit pas d'autres indications de successions de sons simultanés que l'*antiphonie*, c'est-à-dire la magadisation de l'octave. »

J'avoue que l'opinion de M. Fétis sur la non-existence de l'harmonie chez les Grecs me paraît trop absolue et que je suis tenté de dire avec M. de Drieberg, que cite M. Fétis, page 36 de son Mémoire : « Ils disent (les savants) que les Grecs considéraient la tierce et la sixte comme des intervalles discordants ;

cela peut avoir été l'avis de quelques théoriciens. Mais les Grecs ayant possédé les mêmes organes que nous, il n'est pas possible d'admettre qu'ils aient repoussé une combinaison aussi naturelle que les intervalles euphoniques de tierce et de sixte, et que d'abstruses théories les aient rendus insensibles à l'effet puissant et universel de l'*accord parfait.* »

J'ai un peu arrangé le texte de l'écrivain allemand, mais je partage entièrement son opinion. Peu m'importe, en vérité, de savoir qu'Euclide déclarait la tierce une dissonance, qu'il définissait « le mélange de deux sons qui, par leur antipathie, produisent une certaine âpreté qui blesse l'oreille! » La nature humaine, qui n'a pas changé depuis Aristote, proteste, en moi, contre de pareilles visées de théoricien, et je suis de l'avis de Gil Blas qui pensait que les enfants d'Athènes pleuraient quand on les fouettait. Tous les témoignages des plus grands philosophes du monde ne me feraient pas croire que la couleur bleue ou verte était antipathique aux yeux des Grecs et des Romains, pas plus que je ne suis disposé à admettre que des combinaisons harmoniques aussi naturelles que l'*accord parfait* et celui de *septième de dominante* aient été repoussés par l'oreille des Grecs et celle des peuples modernes jusqu'à l'arrivée de Monteverde. Sur quels textes, pourrait-on me demander, appuyez-vous une opinion qui est combattue par tous les théoriciens du moyen âge et de l'anti-

quité ? J'appuie mon opinion sur la nature humaine, très-variable et très-progressive dans ses modifications infinies, mais dont l'organisation primitive n'a pas changé depuis l'apparition de notre espèce sur la terre. Mais ce n'est pas là de la science ? me dira-t-on ; ce n'est pas de la science, je le veux bien, mais c'est du sens commun, dont la science est souvent dépourvue.

On lira avec intérêt le Mémoire de M. Fétis, qui contient à la fin un grand *Tableau comparatif* des modes de la musique grecque dans le genre diatonique, aux différentes époques de transformation. Écrit d'un style ferme et d'une lucidité parfaite, le Mémoire de M. Fétis me paraît contenir la vérité sur le caractère général qu'il attribue à la musique des peuples anciens et, sauf quelques points trop rigoureux, nous croyons que M. Fétis a grandement raison de dire : « Jusqu'au moment où la musique s'est formée en art véritable dans les temps modernes, après de lents progrès, et a pris tous ses développements par la combinaison d'éléments divers de mélodie, d'harmonie, de modulation, de sonorités, etc., il n'y a point eu d'autre musique sur la terre que le chant populaire ; chant qui, certes, a de grandes beautés d'inspirations originales chez certains peuples, mais qui est en dehors des conditions de l'art élevé à la puissance qu'on lui reconnaît dans les œuvres de nos maîtres illustres. La musique des Grecs, des

Romains, des Étrusques n'a pu être que des chants de cette espèce : s'ils avaient possédé autre chose que des mélodies traditionnelles, une musique écrite et combinée, elle serait parvenue jusqu'à nous aussi bien que les œuvres de leurs poëtes, orateurs, historiens et philosophes. »

Il est à désirer que le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles publie, avec la seconde édition de sa *Biographie universelle des musiciens*, l'*Histoire générale de la musique* qu'il promet depuis tant d'années. Ce serait clore dignement une longue et laborieuse carrière.

VII

NÉCROLOGIE.

Mme Bosio. — Panseron. — Boely. — Antoine Forti. — Louis Sphor. — Charles Théophile Reissiger.

La mort, l'impitoyable mort, nous a enlevé cette année une cantatrice charmante, Mme Bosio, dont le public parisien avait presque fait l'éducation. Née à Turin, le 22 août 1830, d'une famille d'artistes dramatiques, élevée à Milan, où elle reçut des conseils d'un certain Cattaneo, Angiolina Bosio a débuté à l'âge de seize ans, au mois de juillet 1846, dans *i Due Foscari*, de M. Verdi, avec un succès de bon augure. Après avoir chanté successivement à Vérone, à Copenhague et à Madrid, Mme Bosio vint à Paris en 1848, où d'abord elle ne fut pas remarquée. Engagée à l'Opéra vers le mois de septembre 1852, Mme Bosio fit une grande sensation dans *Luisa Miller*, de M. Verdi, et dans le chef-d'œuvre de Rossini, *Moïse*. Revenue au Théâtre-Italien, Mme Bosio aborda les rôles les plus difficiles de l'école de Rossini avec un éclat qui lui valut une

réputation européenne. Elle fut surtout admirable dans *Matilde di Shabran* par la grâce de sa personne et la prodigieuse flexibilité de sa voix limpide. Engagée au théâtre italien de Saint-Pétersbourg, Mme Bosio y est restée plusieurs années, vivement appréciée par la haute société russe, dont elle avait gagné les suffrages. C'est là qu'elle est morte le 12 avril 1859, à peine âgée de vingt-neuf ans. C'était une femme remplie de grâce, d'une taille élancée et d'une physionomie charmante. Douée d'une voix de soprano étendue, éclatante et très-flexible, Mme Bosio était surtout une cantatrice brillante, dont le style fleuri et tempéré ne s'est jamais élevé jusqu'à l'expression de la passion. Mme Bosio appartenait à cette famille de cantatrices élégantes qu'a fait éclore en si grand nombre la musique de Rossini et de son école.

Un artiste honorable, un professeur connu par des travaux utiles à l'enseignement de la musique, M. Auguste Panseron, a été aussi enlevé par la mort le 27 juillet 1859. Né à Paris le 26 avril 1795, M. Panseron était fils d'un professeur de musique qui fut l'ami de Grétry, et qui l'a aidé à écrire l'instrumentation de plusieurs de ses derniers opéras. Admis au Conservatoire en 1805, le jeune Panseron y remporta successivement le prix de solfége, celui d'harmonie, et en

1813 le grand prix de composition, qui lui fit faire le voyage d'Italie. Il se trouvait à Rome en 1816, alors que Rossini composait pour le théâtre Apollo ce chef-d'œuvre de grâce, de jeunesse et de folle gaieté qu'on appelle *il Barbiere di Siviglia*. De l'Italie, M. Panseron passa en Allemagne, s'arrêta à Vienne, à Munich, et puis à Eisenstadt, chez le prince Esterhazy, qui le nomma son maître de chapelle honoraire, poste qu'avait occupé l'immortel Haydn. Ce que c'est que de nous! Revenu à Paris en 1818, après une excursion à Saint-Pétersbourg, M. Panseron s'est essayé dans toutes sortes de compositions, et voulut même aborder le théâtre, où le ciel ne lui fut pas propice. Il se rabattit alors sur un genre plus modeste, et chanta sur tous les tons, et avec accompagnement de toute sorte d'instruments agrestes, *Malvina*, *On n'aime bien qu'une fois*, *Appelez-moi, je reviendrai*, *Petit blanc*, et surtout *Au revoir, Louise*, romance devenue très-populaire, dont les paroles sont d'un gracieux esprit, M. Émile Barateau. Panseron était si heureux du succès de ses barcarolles qu'il allait les chanter partout, assis sur son léger bateau et avec une voix qui n'a jamais pu être classée. Comme il était bon harmoniste et passablement content de tout ce qu'il faisait, M. Panseron eut un jour l'idée de se permettre une légère infraction aux règles, et mit au bas d'un passage qui contenait *deux quintes de suite* par un mouvement semblable, ces mots importants : *Je le*

sais! C'était en effet un bon musicien que M. Panseron, qui s'abusait un peu sur l'importance de ses travaux, et qui prenait grand souci de sa renommée. Ce genre d'habileté est devenu bien commun de nos jours. Je ne veux pas médire assurément de M. Panseron, qui était un bon homme au fond, un zélé admirateur de Rossini et de presque toute l'école italienne. Professeur de chant au Conservatoire, auteur de nombreux ouvrages scolastiques qui ont fait sa fortune, M. Panseron était aussi heureux que possible en n'étant pas de l'Institut. Il y serait entré sans doute, s'il avait vécu davantage. Il avait tant d'amis, tant de croix à la boutonnière et de si bonnes relations! Il est mort après une douloureuse et courte maladie, âgé de soixante-quatre ans.

La musique religieuse a fait aussi cette année une perte assez douloureuse par la mort de M. Boely, artiste sérieux et probe, organiste d'un style sévère, qui avait conservé intacte la tradition de l'école de Sébastien Bach. Fils d'un professeur d'harmonie qui était resté l'un des derniers défenseurs du système de Rameau, M. Boely se familiarisa de très-bonne heure avec les œuvres des vieux maîtres, tels que Frescobaldi, Couperin, Händel, et surtout Sébastien Bach, qui était le dieu qu'adorait son intelligence.

D'un caractère tenace et un peu bizarre, M. Boely avait résisté à toutes les innovations qui se sont produites dans la msique religieuse depuis un demi-siècle. Voué tout entier et presque exclusivement au culte de Bach, dont le portrait ornait seul les parois dégarnies de sa pauvre demeure, M. Boely était un organiste d'un style savant où dominaient les procédés dialectiques de la fugue et de l'imitation. Je ne veux pas examiner ici si M. Boely n'avait pas exagéré un peu l'application de principes excellents, et si la résistance qu'il a apportée aux modifications exigées par le goût des nouvelles générations était toujours bien raisonnable. On n'arrête pas le temps. Vivant à l'écart et profondément pénétré de la sainteté, je dis le mot, de sa mission d'artiste, M. Boely est resté inébranlable dans sa foi et dans l'idéal qu'il s'était formé d'un organiste classique. Il est mort le 27 décembre 1858, âgé de soixante-quatorze ans, misérable, abandonné du clergé, qu'il avait servi toute sa vie. Oh! que les artistes qui dépendent de l'Église sont à plaindre!

Il y avait plusieurs heures que M. Boely gisait mourant sans proférer un mot, lorsqu'un ami vint savoir de ses nouvelles, c'était M. Sauzay, un artiste des plus honorables, le gendre de Baillot. M. Sauzay interpella à haute voix le moribond. « C'est moi, Sauzay.... de la Société des concerts! — *En quel ton?* répondit le vieil organiste, en qui survivait une dernière étincelle de l'art. — En *ut*, répliqua M. Sauzay

pour suivre la pensée expirante de son ami. — *Bon....* *et les basses?* » et le pauvre Boely rendit le dernier soupir.

Il est mort, dans le courant de cette année, *Antoine Forti*, chanteur allemand très-célèbre, un des plus beaux hommes qu'on ait vus au théâtre. Il possédait une admirable voix de ténor et il était surtout remarquable dans le rôle de don Juan. Il eut le malheur, à ce qu'il paraît, de gagner le gros lot dans je ne sais plus quelle loterie allemande, et cette fortune inattendue avait eu une fâcheuse influence sur ses facultés. Il se croyait poursuivi constamment par des voleurs.

Un compositeur célèbre de l'Allemagne, Louis Spohr, est mort à Cassel le 22 octobre, âgé de soixante-quinze ans. Né le 5 avril 1784, dans la ville de Brunswick, Spohr montra dès l'âge le plus tendre de grandes dispositions pour la musique. Il devint promptement un habile virtuose sur le violon, fit des voyages en Russie, dans l'Allemagne du Sud, surtout à Vienne, où il s'acquit la réputation d'un violoniste de premier ordre et d'un compositeur distingué. Tour à tour maître de chapelle du duc de Brunswick, du duc de Saxe-Gotha, chef d'orchestre

du théâtre *Ander Wien* à Vienne, où il a composé son opéra de *Faust*, qui a longtemps occupé la scène allemande, Spohr fut nommé maître de chapelle à la cour électorale de Hesse-Cassel, où il est resté jusqu'à sa mort. Après avoir fait un voyage en Italie, Spohr vint à Paris en 1819, et se fit entendre en public et dans plusieurs séances de quatuor sans y produire, comme violoniste, une très-vive sensation. Il fut plus heureux à Londres, où les journaux anglais lui firent un accueil très-brillant. Spohr a composé beaucoup de musique instrumentale, de musique religieuse, et des opéras, dont le plus célèbre, regardé comme son chef-d'œuvre, est *Jessouda*. Chef d'une école de violon qui a produit de nombreux artistes et dont il a exposé les principes dans un ouvrage spécial, *Violinschule*, qui a paru à Vienne en 1831, Spohr est un compositeur essentiellement allemand par le caractère de ses idées mélodiques, la complication de sa forme, le coloris de son instrumentation, et par son harmonie travaillée, toujours remplie de modulations ardues. Spohr, qui ne fut pas un homme de génie, se rattache au grand mouvement qui a produit Beethoven, Weber, Mendelssohn, et en dernier lieu Robert Schumann. Si Weber n'était pas venu, Spohr aurait occupé le premier rang, peut-être, sur la scène lyrique de son pays.

Un autre compositeur allemand de beaucoup de mérite, Charles-Théophile Reissiger, maître de chapelle du roi de Saxe, est mort à Dresde le 7 novembre 1859. Né le 31 janvier 1798 à Betzig, près de Wittemberg, Reissiger, qui était le fils d'un artiste musicien, fut initié de très-bonne heure aux principes de la musique. Envoyé en 1818 à l'Université de Leipsick, Reissiger s'adonna pendant quelque temps à l'étude de la théologie, qui, en Allemagne, est la base de toute éducation littéraire et libérale. Soutenu par des amis généreux, Reissiger, qui était pauvre, reprit avec plus d'ardeur l'étude de la composition sous la direction d'un nommé Schicht, qui fut pour lui un bienfaiteur, et il se rendit à Vienne en 1821, où il composa son premier opéra, qui ne fut point représenté. En 1822, Reissiger quitte Vienne pour aller à Munich prendre des conseils du célèbre compositeur Winter, l'auteur de l'opéra si connu en Allemagne : *le Sacrifice interrompu.* Après avoir obtenu beaucoup de succès par la composition d'une ouverture sur un thème de cinq notes que lui avait donné Winter, Reissiger partit pour Leipsick et pour Berlin, où le roi de Prusse, charmé de ses talents, lui accorda un secours pour l'aider à faire un voyage en Italie. Reissiger vint à Paris en 1824 et séjourna dans cette grande ville pendant toute une année. Il se rendit en Italie, visita Milan, Bologne, Florence, Rome et Naples, et puis retourna à Berlin à la fin de 1825,

où il fut chargé de dresser le plan d'un Conservatoire de musique, qu'on voulait établir dans la capitale de la Prusse. Au mois d'octobre 1826, Reissiger fut nommé directeur de la musique du roi de Saxe, à la place de Marschner, qui était appelé à Hanovre. Reissiger a occupé ce poste jusqu'à sa mort. Il était `gé de soixante et un ans. Reissiger fut un compositeur plus fécond qu'original. Il a écrit cinq ou six opéras qui ont eu du succès, tels que *die Felsen Mühl* (le Moulin du Rocher) et surtout *Turandot*, très-populaire à Dresde, une grande quantité de messes et de motets, beaucoup de musique instrumentale. Imitateur facile, de Weber surtout et de beaucoup d'autres maîtres, Reissiger produisait incessamment et livrait à la gravure tout ce qui lui échappait des mains. Il est l'auteur de cette jolie valse qui circule dans le public sous le titre menteur : *la Dernière Pensée de Weber*. Reissiger a réclamé lui-même dans les journaux la paternité de cette heureuse inspiration. « *La Dernière Pensée de Weber*, dit Reissiger dans une lettre à un certain M. Charles Bansi, a été composée par moi en 1822 et envoyée dans la même année à un éditeur de musique de Leipsick, qui la fit graver à la suite de mon trio, opéra 26. Je l'ai jouée souvent à Leipsick en public, et toujours avec un grand succès. Je l'ai communiquée à Weber, qui en fut charmé, et qui la jouait souvent. Cette valse a été publiée à Paris par un spéculateur sous le titre qui l'a rendue populaire. »

Puisque je touche ici en passant à cette question délicate de l'authenticité de certaines œuvres musicales, je dirai aussi que la valse si populaire qu'on attribue à Beethoven est de Schubert, et que l'admirable mélodie *l'Adieu*, qu'on a mise dans l'œuvre de Schubert, est d'un compositeur modeste dont j'ai oublié le nom. Les erreurs de ce genre sont innombrables dans le commerce de musique, surtout en France et en Angleterre.

VIII

LES JOURNAUX DE MUSIQUE ; PUBLICATIONS MUSICALES ; ÉDITEURS ET MARCHANDS DE MUSIQUE ; FAITS DIVERS.

Les journaux de musique.

Aussitôt que les arts ont pris un certain développement, il est dans la nature des choses qu'il s'établisse des discussions sur les procédés matériels qui servent à manifester le sentiment de l'artiste, sur la différence des genres, des goûts et des écoles, sur les besoins et les intérêts qui se groupent dans un grand centre d'activité et de civilisation. Les journaux sont les organes les plus commodes pour la circulation des idées, pour la défense des principes et la propagation des faits qui touchent à l'histoire d'un art particulier. Les journaux consacrés exclusivement à l'art musical ne sont ni très-nombreux ni très-anciens en France. Le premier qui s'intitulait *Journal de musique* parut en l'année 1770. C'était un journal mensuel de plusieurs feuilles in-8°, rédigé par un certain Framicourt, qui ne possédait pas les connaissances néces-

saires pour accomplir l'œuvre qu'il avait entreprise. Suspendu plusieurs fois, ce journal fut repris par deux nouveaux rédacteurs, Mathon de Lacour et Framery, qui le conduisirent jusqu'en 1778. En 1803 parut un nouvel organe sous le titre : *La Correspondance des professeurs et des amateurs, rédigé par le citoyen Cocatrix,* qui était un ancien employé du ministère de la marine. Vint ensuite *les Tablettes de Polymnie,* qui fut, je crois, le seul journal musical qui ait existé sous le premier empire.

La Restauration, qui a été pour la liberté et tous les arts de l'esprit une époque si brillante, a vu naître aussi la première publication littéraire où la critique et l'histoire de la musique ont été traitées d'une manière sérieuse et vraiment scientifique. Nous voulons parler de *la Revue musicale,* fondée par M. Fétis dans le mois de février 1827. C'est dans cette publication intéressante, qui a duré jusqu'au mois de novembre 1835, que M. Fétis a jeté les bases de sa réputation et qu'il a réuni les divers documents dont il a formé ensuite son grand ouvrage, *la Biographie universelle des musiciens. La Revue musicale* s'est fondue, en 1835, avec *la Gazette musicale,* qui avait paru le 5 janvier 1834 sons les auspices de l'éditeur de musique M. Slessinger.

Il se publie actuellement à Paris plusieurs journaux de musique, dont voici les titres avec la date de leur fondation :

La Revue et Gazette musicale, qui existe depuis 1835, et où M. Fétis n'a pas cessé d'écrire;

La France musicale, fondée dans le mois de décembre 1837 par MM. Escudier frères, qui la dirigent encore;

Le Ménestrel, fondé le 1er décembre 1832 par M. Lowy, qui en est resté le rédacteur en chef;

L'Orphéon, consacré à la défense des sociétés chorales, qui paraît tous les quinze jours;

La Maîtrise, journal consacré à la musique religieuse, rédigé par M. d'Ortigue;

La Presse musicale, petit journal quotidien, rédigé par M. Giacomelli;

L'Univers musical, qui paraît deux fois par mois, et qui est rédigé par M. Martin d'Angers;

La Réforme musicale, publication systématique où M. Émile Chevet s'efforce de répandre les principes d'un nouvel enseignement de l'art musical.

Ces journaux, et d'autres encore qu'il est inutile de mentionner, n'ont qu'une publicité très-restreinte. C'est à peine si, tous ensemble, ils réunissent trois mille abonnés. *Le Ménestrel* seul en a quinze cents, et il doit cette prospérité relative à la modicité de son prix et aux nombreux morceaux de musique que l'éditeur, M. Heugel, donne en prime à ses souscripteurs. Le public connaît très-peu l'existence des journaux de musique, qu'il ne lit guère et qui n'ont, en général, aucune influence sur l'opinion. Tous sont

la propriété de quelque éditeur, dont ils sont condamnés à louer les publications et défendre les intérêts. Cependant, c'est toujours *la Revue et Gazette musicale* qui a le plus de notoriété et de crédit hors du cercle des artistes qui forment la clientèle la plus certaine des feuilles musicales.

Dans les petits journaux de théâtre, dans les grandes feuilles politiques, dans les *Revues* et autres publications littéraires, on parle aussi de musique, on y rend compte des représentations lyriques, des concerts et des virtuoses qui excitent plus ou moins l'attention générale.

A vrai dire, ce sont les grands journaux quotidiens et les *Revues* littéraires qui agissent le plus fortement sur l'opinion et en dirigent le cours. De cette masse d'écrits périodiques, de journaux petits et grands qui se publient à Paris, il se dégage mille voix retentissantes qui remplissent les airs de leurs clameurs, qui finissent par se fondre et par former cette opinion générale qu'on a justement proclamée la reine du monde.

L'Allemagne, qui a créé pour ainsi dire la littérature musicale et qui a vu naître le premier journal de musique qui ait existé, *Critica musica,* par Mattheson, Hambourg, 1722 ; l'Allemagne se ressent aussi d'un certain alanguissement pour les travaux qui ont pour objet l'art de Mozart et de Beethoven. Les journaux de musique qui se publient sous le patronage

intéressé des éditeurs de Berlin, de Leipsick, de Vienne, de Cologne et de Mayence, etc., sont loin d'avoir le crédit de l'ancienne *Gazette musicale, Allgemeine musikalische Zeitung*, qui a été fondée à Leipsick dans le mois d'octobre 1798. Dirigée successivement par Forkel, Rochlitz, Fink, etc., la *Gazette musicale de Leipsick*, où ont écrit les plus beaux esprits de l'Allemagne, tels que Hoffmann, le merveilleux conteur, a poursuivi sa carrière jusqu'en 1840. Ce n'est pas la *Nouvelle Gazette musicale*, qui paraît aussi à Leipsick sous la direction de M. Brendel, ni aucun des journaux spéciaux qui existent aujourd'hui en Allemagne, qui peuvent diriger l'opinion et influer sur les destinées de l'art. Organes salariés de certains éditeurs, écho de misérables coteries où se débattent des vanités ridicules, les journaux de musique sont aussi dédaignés au delà du Rhin que ceux qui se publient en France. C'est également dans les feuilles politiques et dans les recueils littéraires que le public allemand va puiser les renseignements dont il a besoin pour diriger son goût et s'éclairer sur le mérite d'une composition musicale.

On peut en dire autant de l'Angleterre, où il n'existe qu'un seul journal, *the Musical Worsdd, le Monde musical*, rédigé par M. Davisson, qui est aussi chargé de la partie musicale dans le grand journal politique *le Temps. Le Monde musical*, qui se publie à Londres, n'est guère qu'une feuille d'annonces dont

les jugements ont peu d'influence sur le goût du public. C'est par ses articles dans *le Temps* que M. Davisson s'est fait une réputation de critique éclairé dont les artistes briguent le suffrage.

L'Italie, cette terre jadis si fertile en grands maîtres, en grands virtuoses et en grands théoriciens, l'Italie, qui a créé l'opéra et répandu le goût de la musique dans toute l'Europe, ne possède aujourd'hui ni littérature musicale, ni journaux, ni critique qui vaillent la peine d'être consultés. Quelques mauvaises feuilles qui se publient à Naples, à Florence, à Milan, sous le patronage des marchands de musique, ne sont remplies que d'annonces et de louanges extravagantes pour les opéras de M. Verdi, le seul compositeur que connaisse et qu'admire l'Italie depuis vingt ans. Ce peuple intelligent, qui vient d'émerveiller l'Europe par sa conduite politique au milieu de tant de complications, semble avoir perdu le sens des vraies beautés de l'art de Palestrina, de Scarlatti, de Jomelli, de Marcello, de Cimarosa et de Rossini, qui forment pourtant un des grands titres de sa gloire. Se relèvera-t-il de cette chute profonde ? L'Italie, si merveilleuse dans son passé, qui a créé pour ainsi dire presque tous les éléments de la civilisation moderne, apprendra-t-elle enfin ce que valent les grands musiciens auxquels elle a donné le jour, comme elle sait apprécier les poëtes, les historiens, les peintres, les architectes, les sculpteurs, les hommes éminents

de toute nature qu'elle a portés dans ses entrailles fécondes? Espérons-le, car c'est à ce prix que l'Italie pourra reconquérir la haute influence qu'elle a exercée sur les destinées de l'art musical.

Il faut conclure de cet aperçu sur les journaux de musique qui se publient en France et dans les autres parties de l'Europe, que ce ne sont que des feuilles d'annonces connues seulement des artistes et des marchands, mais dont le public, en général, ignore à peu près l'existence.

Éditeurs et marchands de musique de la ville de Paris.

Le commerce de musique de la ville de Paris est assez considérable en œuvres de piano, en petites partitions des opéras modernes; mais il ne s'y édite rien d'important, aucune œuvre sérieuse, comme il s'en publie encore en Allemagne. Les éditeurs et marchands de musique de Paris, sauf de bien rares exceptions, ne font guère que débiter les œuvres diverses qui sont tombées dans le domaine public, et n'oseraient entreprendre la publication d'une grande œuvre qui ne s'adresserait qu'à un petit nombre d'amateurs; c'est tout au plus s'ils osent maintenant faire graver, à leurs risques et périls, la partition avec orchestre des opéras du jour. J'en connais plus de trois qui n'ont pas eu cet honneur. Le succès de vente d'une œuvre d'art n'est pas sans doute le signe

de son mérite, mais il indique au moins le goût dominant de la plus grande majorité des consommateurs. Or, ce qui se vend le plus souvent dans le commerce de musique de la ville de Paris, ce sont des arrangements pour le piano d'airs et motifs connus, des compositions modernes et légères pour le même instrument, des variations, des polkas, des chansonnettes et quelques romances qui survivent honteusement à la grande vogue qu'a eue autrefois ce petit drame du cœur, qui remonte à l'origine de la monarchie. On ne trouverait pas dans le commerce de musique de la France entière une de ces grandes maisons comme celles de MM. Didot ou de Hachette et Cie, qui sont à la tête de la librairie. Voici, du reste, avec le nom des principaux éditeurs et marchands de musique de Paris, l'indication du genre particulier de leurs publications :

M. Richault, boulevard Poissonnière, 26, au premier. — Le plus ancien éditeur de Paris, dont le fonds se compose de la musique des maîtres allemands, tels que Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Fesca, etc.

MM. Brandus et Dufour, rue de Richelieu, 103. — Éditeurs des œuvres de Meyerbeer, de M. Halévy, propriétaires de quelques-uns des opéras français de Rossini, de M. Auber, qu'ils ont acquis de l'ancien éditeur Troupenasse. Opéras allemands traduits. Propriétaires du journal *Revue et Gazette musicale.*

M. Messonier, rue Dauphine, 18. — Éditeur d'opéras français, œuvres de piano appartenant à l'école moderne, romances et compositions légères, etc.

M. Henri Lemoine, rue Saint-Honoré, 256. — Éditeur d'ancienne musique de piano, d'opéras-comiques, d'œuvres diverses pour le piano appartenant à toutes les écoles.

M. Colombier, rue Vivienne, 6. — Éditeur de quelques opéras-comiques français, d'œuvres modernes pour le piano, de romances, d'albums, dont il soutient bravement la fortune chancelante.

M. Heugel, rue Vivienne, 2 bis. — Propriétaire et gérant du journal de musique *le Ménestrel*, éditeur d'œuvres de piano modernes, de romances, de chansonnettes, d'opérettes du théâtre des Bouffes-Parisiens, etc.

M. Girod, boulevard Montmartre, 16. — Successeur de Mme Launer, aucien fonds de Carli, composé en partie d'anciens opéras italiens.

M. Grus, boulevard Bonne-Nouvelle, 31. — Propriétaire de quelques opéras français modernes, éditeur de musique de piano, de romances, etc.

Mme Cendrier, rue du Faubourg-Poissonnière, 11. — Éditeur d'opéras français modernes, de musique de piano et de romances, etc.

M. Harand, rue de l'Ancienne-Comédie, 20. — Ancien fonds de Mme Lemoine aîné, œuvres de piano, romances, chansonnettes, compositions légères, etc.

M. Chudens, rue Saint-Honoré, 265. — Éditeur de musique italienne, des *Canzonette* de Gordigiani et de quelques opéras de M. Gounod.

M. Maho, rue du Faubourg-Saint-Honoré. — Éditeur de musique allemande pour le piano.

M. Cotelle, rue J.-J. Rousseau. — Un des plus anciens éditeurs de Paris. Fonds composé de musique de chambre ancienne et d'un peu de musique moderne.

M. Schönenberger, boulevard Poissonnière, 26. — Éditeur d'opéras italiens et français, et d'ouvrages théoriques traduits de l'italien, etc.

M. Regnier-Cavaux, rue Mézières, 1. — Éditeur de musique religieuse.

M. Paccini, rue Louis-le-Grand, 21. — Ancien fonds de musique italienne.

M. Escudier, rue de Choiseul, 22. — Fondateur et propriétaire du journal *la France musicale*, éditeur des opéras de M. Verdi.

M. Flaxland, place de la Madeleine, 4. — Éditeur de musique moderne.

M. Legouix, boulevard Poissonnière, 27. — Marchand de musique d'occasion, de vieilles partitions de maître, de livres sur la musique; éditeur de quelques productions modernes.

M. Legouix, quai Voltaire, en face du Pont-Royal. — Également marchand de vieille musique, de livres et de musique d'occasion, etc.

M. Janvier, galerie de Chartres, 11 et 12. — Éditeur de chansonnettes populaires.

M. Blanched, rue de Richelieu, 11. — Éditeur de musique ecclésiastique, d'ouvrages relatifs au plain-chant.

Parmi les publications intéressantes et fructueuses du commerce de musique de l'année 1859, il faut citer surtout la partition du *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, éditée par la maison Brandus, dont il s'est vendu, assure-t-on, plus de trois mille exemplaires avec chant et accompagnement de piano. L'opéra de *Faust* de M. Gounod, édité par M. Choudens, est, après la nouvelle œuvre de Meyerbeer, la meilleure affaire du commerce musical de Paris. Il faut un succès, et un succès durable, qui ne soit pas le résultat d'une surprise de la mise en scène, pour que la publication d'une composition dramatique soit une bonne spéculation pour un éditeur de musique; et rien n'est plus rare, de nos jours, qu'un opéra qui survit à la saison qui l'a vu naître.

LE TRÉSOR DES PIANISTES.

Il se fait dans le goût des amateurs un retour évident vers la musique ancienne. Le succès récent de l'opéra d'*Orphée* au Théâtre-Lyrique, la vogue soute-

nue des concerts du Conservatoire, l'existence d'une foule de sociétés de quatuors prouvent que la musique des vieux maîtres rencontre à Paris de nombreux appréciateurs. Cette bonne tendance du public et des artistes à s'enquérir des œuvres du passé et à remonter aux sources, a inspiré à un homme plein de zèle, M. Farrenc, l'idée d'une publication intéressante sous le titre *le Trésor des Pianistes*, qui contiendra les œuvres choisies, pour le piano seul, des maîtres les plus renommés. Dans un prospectus fort bien raisonné, M. Farrenc explique de la manière suivante le but de son entreprise ·

« Il n'y a pas, ce me semble, d'étude plus intéressante et en même temps plus utile pour un musicien que celle des monuments de l'art à toutes les époques. Ces monuments, aucun instrument n'en possède un aussi grand nombre et d'aussi riches que le piano. Ces vérités m'ont frappé depuis longtemps et m'ont porté naturellement à réunir, autant que mes moyens et les circonstances me l'ont permis, les ouvrages des clavecinistes célèbres. Depuis plus de vingt ans, j'ai rarement laissé échapper les occasions de les acquérir, et ma position m'a mis à même de les entendre journellement. Cette occupation pleine d'attraits et qui m'a procuré de bien vives jouissances, a été souvent pénible ; quelquefois même j'ai été près de me laisser aller au découragement, mais j'avais foi dans l'art, j'avais foi dans l'espèce de mission que je m'é-

tais donnée, et après un repos d'esprit nécessaire, je reprenais avec ardeur mes études favorites.

« Pour ce qui est des difficultés que j'ai eues à surmonter, je vais en donner une idée.

« Il y a une vingtaine d'années, il était déjà fort difficile de se procurer les œuvres des anciens clavecinistes; depuis, les occasions sont devenues tellement rares, que celui qui voudra commencer aujourd'hui une collection pourra arriver à la fin de sa carrière sans avoir pu obtenir un résultat satisfaisant.

« On trouve difficilement et à de longs intervalles les deux livres de pièces de clavecin de Rameau; celles de F. Couperin sont maintenant d'une rareté excessive. Dix ans de recherches m'avaient mis en possession des trois premiers livres, mais il m'avait été impossible de me procurer le quatrième, lorsqu'en 1849 j'eus le bonheur de le trouver réuni aux trois autres chez un marchand d'ancienne musique de Londres. Cependant le premier livre des pièces de Couperin ne remonte qu'aux dernières années du règne de Louis XIV, ayant été publié en 1713, et le dernier porte la date de 1730.

« Le recueil de pièces de d'Anglebert est encore bien plus rare; notre grande Bibliothèque nationale en possède un exemplaire; encore faut-il dire que la main d'un vandale l'a dépouillé du beau portrait d'après Mignard que signale M. Fétis dans sa biographie universelle des musiciens. Une heureuse circonstance

m'a mis à même d'en acquérir récemment un exemplaire complet. J'ai eu le bonheur de trouver il y a une quinzaine d'années un volume contenant les deux livres de Chambonnières publiés en 1670. Il y a à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris un exemplaire du premier seulement, et le second se trouve à la Bibliothèque impériale. Je n'ai vu nulle autre part ces recueils, et ils ne figurent sur aucun des nombreux catalogues de ventes qui me sont passés sous les yeux, si j'excepte toutefois celui de la fameuse bibliothèque musicale Bartleman vendue à Londres en 1822.

« Ma bonne fortune m'a mis en possession des deux livres de toccates de Frescobaldi, célèbre organiste de Saint-Pierre du Vatican en 1615; d'un livre de pièces de Telemann, et du rarissime recueil intitulé *Parthenia,* publié à Londres vers 1610. Celui-ci contient vingt et une pièces pour la *virginale,* espèce de petit clavecin, composées par trois maîtres célèbres de la fin du XVI[e] siècle et du commencement du XVII[e]: William Bird, John Bull et Orlando Gibbons. Je me suis procuré aussi le même recueil traduit en notation moderne, publié il y a environ dix ans par l'*Antiquarian Society,* déjà rare aujourd'hui, le tirage ayant été fait pour les sociétaires seulement, et les planches ayant été détruites. Au nombre de mes reliques, je dois compter les pièces de Mattheson, gravées à Londres en 1714. Mattheson fut le compagnon de la jeu-

nesse de Haendel, et les deux amis passèrent ensemble les premières années du XVIII[e] siècle à Hambourg. Un autre artiste, dont je possède également les compositions pour le clavecin, Jean-Christophe Smith, fut aussi l'ami de Haendel, et le seul élève qu'il ait formé. Lorsque ce grand artiste eut perdu la vue, Smith le remplaça à l'orgue, et il écrivit les compositions de son maître sous sa dictée.

« Après la mort de notre excellent pianiste et organiste François Boëly, que nous avons eu le malheur de perdre à la fin de 1858 (voir le chapitre VII, *Nécrologie*), j'ai acquis de sa famille un volume bien précieux : *Les Douze Sonates* du Père Jean-Baptiste Martini, gravées à Amsterdam, chez Le Cène, et un autre généralement fort rare : *la Méthode de clavecin*, de François Couperin, qui contient neuf pièces intéressantes, intitulées : *Préludes*.

« N'ayant point à donner ici le catalogue de la collection des œuvres des clavecinistes que je possède, je m'abstiendrai de parler de quantité d'autres volumes gravés ou manuscrits qui en font partie.

« Parmi les musiciens que je viens de nommer, François Couperin et Rameau sont les seuls dont les œuvres soient connues d'un petit nombre de personnes à Paris; les autres ne le sont pas du tout. Mais, ce qui est bien plus surprenant, c'est que le mérite de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, second fils du grand Sébastien, ait été ignoré presque tota-

lement jusqu'à ce jour. M. Fétis a dit dans sa *Biographie des Musiciens*, et il a répété dans la notice qu'il a placée en tête d'un recueil de sonates publié il y a quelques années à Paris, que « la musique d'Emmanuel Bach, pleine de nouveauté, de grâce, de légèreté, et qui s'éloignait des formes scientifiques, ne fut pas [en Allemagne] estimée ce qu'elle valait ; que ce n'est guère qu'en France et en Angleterre qu'on sut apprécier tout son mérite. »

Pour ce qui est de la France, je pense que le savant biographe a été induit en erreur. Je possède plusieurs recueils de sonates d'Emmanuel Bach, publiés à Londres par Walsh et par d'autres éditeurs ; mais je n'ai jamais rien vu de ce grand artiste gravé à Paris, si ce n'est trois fragments que Louis Adam a insérés dans la Méthode du Conservatoire, et deux autres qui se trouvent dans un ancien recueil de *Varii Autori*. Je ne me rappelle pas non plus avoir vu son nom figurer sur aucun des catalogues que joignaient à leurs publications les éditeurs du siècle précédent.

Il y a environ vingt-cinq ans que je fis venir, par l'intermédiaire de la maison Peters, de Leipsick, dont j'étais le correspondant à Paris, les six recueils de sonates d'Emmanuel Bach, dédiés aux amateurs. Ces sonates, que l'auteur avait fait imprimer à ses frais en caractères mobiles, par Breitkopf et Haertel, se trouvaient encore chez ces célèbres éditeurs à

l'époque où j'en fis l'acquisition ; aujourd'hui l'édition est entièrement épuisée, et, en 1856, me trouvant à Leipsick, je ne pus m'en procurer un exemplaire que j'avais été chargé d'acheter. Les autres ouvrages du même compositeur ne sont pas moins rares.

M. Fétis, dans la notice dont j'ai parlé plus haut, s'exprime ainsi : « Nous ne croyons pas nous tromper en disant qu'il n'existe peut-être pas un pianiste en France qui connaisse les œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. » — On vient de voir que depuis un grand nombre d'années je possède les six livres de sonates dédiés aux amateurs ; plus tard j'ai acquis ou copié moi-même beaucoup d'autres œuvres du même maître. Emmanuel Bach est le créateur de la sonate moderne, et cela le place au rang suprême des artistes ; c'est-à-dire parmi ceux dont le génie et les découvertes impriment à l'art un mouvement de progrès.

Depuis que j'ai connu cette belle musique, je n'ai pas cessé de l'étudier, et me suis passionné pour des œuvres dont bien des parties sont dignes de Mozart ; car il n'y a pas là seulement l'invention de nouvelles formes, mais un développement habile des idées, un sentiment profond, et les mélodies les plus expressives.

On se tromperait si l'on croyait qu'après avoir réuni avec tant de persévérance et de peine des ou-

vrages si rares, il n'y eût plus rien à faire. La musique de clavecin des siècles passés est écrite, tantôt sur des portées de six lignes, comme celle du recueil intitulé : *Parthenia;* tantôt, ainsi que les toccates de Frescobaldi, sur une portée de six lignes en clef de *sol* ou clef d'*ut* première pour la main droite, et sur une portée de huit lignes, avec les clef de *fa* et d'*ut* pour la main gauche; quelquefois même celle-ci est de sept lignes.—Les auteurs du XVII[e] et du XVIII[e] siècle supprimaient à la clef le dernier dièse ou le dernier bémol, et le marquaient accidentellement; le dièse ou le bémol accidentel n'avaient d'effet dans une mesure que sur la note qu'ils précédaient; lorsque la même note se reproduisait, l'altération n'avait plus lieu, à moins que le dièse ou le bémol ne fût répété, et cela autant de fois qu'apparaissait la même note dans une mesure. Lorsqu'une note diésée, à la clef ou accidentellement, devenait naturelle, les anciens employaient le bémol au lieu du bécarre pour indiquer que cette note auparavant diésée devait être baissée d'un demi-ton. On trouve aussi quelquefois dans la musique des maîtres le dièse employé au lieu du bécarre pour faire cesser l'effet du bémol; enfin le bémol faisait l'effet du double bémol lorsqu'il était mis devant une note déjà bémolisée à la clef.

Ces différences dans le système de notation, et d'autres encore, différences dont quelques-unes pré-

senteraient aujourd'hui des difficultés insurmontables pour l'exécution, m'ont mis dans la nécessité de copier toute cette ancienne musique pour la réduire à la notation moderne; travail long et pénible à cause de l'attention soutenue qu'il exige.

Mon amour pour l'art et pour la conservation de ses monuments ne me permettait pas de me livrer à un pareil travail pour en jouir tout seul; j'avais en conséquence formé depuis longtemps le projet de publier une collection telle qu'elle est indiquée par l'intitulé de ce prospectus.

J'espère que les artistes, les amateurs, les bibliothèques, les conservatoires et autres établissements publics m'aideront à conduire à sa fin une entreprise d'un si grand intérêt, qui va donner une nouvelle vie à des ouvrages à peu près perdus. *Le Trésor des pianistes* sera comme un musée où se trouveront réunis les ouvrages des maîtres pour les conserver et prévenir l'altération fatale des textes. Rien ne sera négligé pour obtenir la plus sévère correction.

Le Trésor des pianistes sera, autant que possible, gravé sur les éditions originales auxquelles les nouveaux éditeurs sont fermement persuadés que nul ne doit se permettre de rien changer ou ajouter. Il y a peu de nuances indiquées dans les œuvres de Mozart, de Haydn, d'Emmanuel Bach et de tous les anciens clavecinistes; mais elles sont suffisantes pour les musiciens intelligents et familiarisés par une bonne édu-

cation avec la musique de ces compositeurs célèbres. Quel est l'artiste assez habile pour être sûr de ne pas se tromper en ajoutant des nuances à celles de l'auteur? Et, d'ailleurs, si quelqu'un porte la main sur ces feuillets sacrés, comment distinguera-t-on ce qui appartient au maître de ce qui appartient à l'éditeur?

Voici les noms des auteurs qui entreront dans la collection :

XVIe siècle. — William Bird, John Bull, Claudio Merulo.

XVIIe siècle, 1re période (de 1601 à 1650). — Orlando Gibbons, Frescobaldi.

XVIIe siècle, 2e période (de 1651 à 1700). — Jacques-Champion de Chambonnières, Louis Couperin, Nicolas le Bègue, J. Henri d'Anglebert, Jean Kuhnau, Georges Muffat, Georges Boehm, Bernardo Pasquini, Henri Purcell, Jean-Gaspard de Kerl, Jean-Jacques Froberger.

XVIIIe siècle, 1re période (de 1701 à 1750). — Jean-Sébastien Bach, Francesco Durante, Dominique Scarlatti, Niccolo Porpora, Pier-Domenico Paradies, George-Philippe Telemann, Christophe Nichelmann, François Couperin, Haendel, Rameau, Théophile Muffat, Benedetto Marcello, Domenico Zipoli, Jean Mattheson, le P. Jean-Baptiste Martini, Christophe Schaffrath, Guillaume Friedmann Bach, d'Agincour, Dandrieu.

XVIIIe siècle, 2e période (de 1751 à 1800).—Charles-Philippe-Emmanuel Bach, Joseph Haydn, Amédée Mozart, Clementi, Kirnberger, Albrechtsberger, Dussek, don Basilio Sesse, Georges Benda, Jean God, Eckard, Joseph Steffan.

XIXe siècle, 1re période (de 1801 à 1850). — Beethoven, J. B. Cramer, Hummell, John Field, Weber, Mendelssohn, don Ramon Ferrenac, Chopin.

Le recueil de pièces (*lessons*) de Purcell, les douze grandes sonates ou plutôt *suites* du P. Martini, les deux livres de Mattheson, les deux de Rameau, le premier livre des suites de Haendel et son recueil de six fugues seront publiés complets.

Le deuxième livre des suites de ce dernier compositeur paraîtra presque en totalité, et sera suivi des meilleures pièces du troisième livre, peu connu, mais moins intéressant que les deux autres. La collection contiendra toutes les œuvres, pour piano seul, de Mozart, de Beethovenet de Weber; toutes les œuvres remarquables de J. Haydn et d'Emmanuel Bach; une très-grande partie de celles de Sébastien Bach; les meilleures pièces de Dominique Scarlatti, les meilleures sonates de Clementi, les œuvres principales de Hummel, et un choix plus ou moins important des œuvres des autres auteurs.

Le Trésor des pianistes, imprimé avec le plus grand soin sur beau papier, se composera de dix à douze livraisons d'environ 300 pages chacune, qui paraî-

tront de six en six mois. La première sera précédée des règles, de l'*Appoggiature*, et de tables explicatives des agréments employés par les anciens clavecinistes. Le prix de la livraison sera de vingt-cinq francs net; aucune ne sera vendue séparément. Chaque livraison formera un volume broché, composé d'ouvrages de diverses époques et de divers maîtres; mais la pagination sera telle, que, la collection terminée, le classement pourra être fait par siècles et par périodes, et reliée par volumes, suivant cette classification. Des tables provisoires accompagneront chaque livraison, et, avec la dernière, les souscripteurs recevront deux tables définitives, une par période pour chaque volume, et une autre générale et alphabétique par noms d'auteurs.

Chaque livraison portera en tête la liste des souscripteurs-sociétaires par noms de ville et par ordre alphabétique.

Le Trésor des pianistes, tel que j'en ai conçu le plan et tel que je l'exécuterai, sera, j'ose le dire, un monument élevé à l'art musical. Je fais un appel aux musiciens de tous les pays : *le Trésor des pianistes* sera donc le monument de toutes les nations.

Parmi les personnes qui ont l'habitude de soumettre leurs idées au raisonnement et à l'analyse, il n'en est aucune qui ne puisse apprécier l'avantage que procure l'étude des ouvrages des anciens maîtres. Il en est de la musique comme de la peinture, de la

sculpture et de l'architecture; chaque époque, chaque maître a un caractère, on pourrait dire une couleur particulière dont il faut posséder le secret pour devenir le digne interprète des différents styles, des différentes écoles. Voilà ce qui concerne le virtuose. Quant au compositeur, ce n'est pas seulement l'art arrivé à son apogée qu'il doit étudier, il faut aussi que de temps en temps il puisse se retremper aux formes naïves des premiers maîtres; et l'artiste qui a meublé sa mémoire d'une foule d'éléments divers, peut mieux qu'un autre se soustraire à la formule, favorite de la mode, mais véritable ennemie de l'art. »

Nous ne saurions trop encourager l'heureuse tentative de M. Farrenc, pour mettre sous les yeux d'une génération oublieuse et trop confiante les œuvres qui marquent les efforts successifs qu'a dû faire l'esprit humain avant que des génies comme Haydn, Mozart, Beethoven, etc., aient pu exprimer leurs inspirations immortelles.

DE LA CONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE SALLE DE L'OPÉRA.

Il est question, depuis plusieurs mois, de construire une nouvelle salle de l'Opéra. L'emplacement du nouvel édifice serait déjà choisi, assure-t-on, le plan adopté sans concours et sans débat. C'est pourtant

une grande affaire pour la ville de Paris et pour la musique dramatique que la construction d'un grand théâtre qui sera le point de mire de toute l'Europe, et qui doit satisfaire à tant de conditions d'élégance et d'utilité publique. L'exemple du nouveau Louvre, de cette masse de pierres entassées avec effort les unes sur les autres, plutôt pour écraser la vue que pour satisfaire le goût et parler à l'esprit, ne semble pas encourageant pour les projets arbitraires de l'administration supérieure. Nous qui, en toutes choses, voulons la liberté de discussion, et qui pensons, avec l'expérience et le sens commun, que deux avis valent mieux qu'un, nous croyons que le projet d'édifier à Paris un grand théâtre lyrique valait la peine d'être mis au concours. Notre manière de voir est partagée par tous les hommes éclairés, et particulièrement par les auteurs, MM. Clément Contant et de Philippi, d'un grand ouvrage qui est en cours de publication et qui s'intitule : *Parallèle des principaux théâtres de l'Europe*[1]. Nous empruntons au texte de cet ouvrage, rédigé avec soin par M. Joseph de Philippi, quelques renseignements sur l'histoire de la construction des théâtres modernes :

« Le penchant général, irrésistible, pour l'imprévu et l'extraordinaire, le désir de s'émouvoir, de se passionner, ont dû, dit Schiller, donner naissance de

1. Grand in-folio, chez Lévy fils, libraire, rue de Seine.

bonheur aux représentations mimiques et dramatiques. Nous en trouvons la trace dès les premiers temps de ce que nous appelons la civilisation antique. On raconte que Thespis, imaginant le premier en Grèce la représentation dialoguée, se faisait conduire de bourgade en bourgade sur un char qui lui servait de théâtre, et du haut duquel il déclamait avec ses compagnons, barbouillés de lie, plâtrés et fardés, enveloppés de feuillages ou de voiles.

« Bientôt le théâtre se fixe et devient un monument de chaque ville ; il ne consiste d'abord qu'en une simple charpente ; il est loin de présenter les dimensions imposantes et les proportions harmonieuses qu'il prendra plus tard. Mais, tout imparfait, tout rustique qu'est l'édifice, il ne sert pas moins à développer l'art dramatique, et il suffit pour porter la tragédie notamment à ce degré de perfection qui est resté, de nos jours encore, le modèle du genre. Eschyle, Euripide, Sophocle, ne virent représenter leurs chefs-d'œuvre que sur des théâtres de bois. Tel fut d'abord à Athènes le fameux théâtre de Bacchus, le plus ancien dont il soit fait mention, et qui servit à la représentation des plus célèbres productions de l'art grec.

« Ce n'est que vers l'an 450 avant l'ère chrétienne que la pierre commence à être employée dans la construction du théâtre. Celui de Bacchus s'étant écroulé sous le poids des spectateurs, il fut, par les soins de

Cratinus, réédifié en pierre sur les dessins de Philon, avec les proportions et les dispositions intérieures qui se sont conservées depuis sur tous les théâtres grecs, et qui ont servi de modèles aux théâtres romains.

« Telle est, en résumé, la marche que suit l'architecture théâtrale dans l'antiquité ; telle est aussi, à certains égards, son histoire dans les temps modernes.

« Dès que la cessation des conquêtes, l'établissement des nationalités et l'affranchissement des communes permettent aux habitants des villes et des bourgades de quitter les armes et de se réunir dans des occupations et des passe-temps paisibles, la tradition dramatique reparaît, d'abord sur des théâtres ambulants, chars ou tréteaux, où se montrent des mimes, des jongleurs, des parleurs enfarinés et couverts d'oripeaux, sans signification déterminée et sans art. Leurs farces sont grossières et obscènes, comme semble l'avoir été l'ancien théâtre romain à sa décadence ; les chefs de l'Église les flétrissent, les autorités civiles les pourchassent. Alors la farce s'introduit dans le sanctuaire, et, se mêlant aux fêtes de la religion, elle recrute des acteurs parmi les fidèles et parmi les prêtres eux-mêmes, qui trouvent dans l'intention d'honorer les saints une justification de toutes sortes de licences. Chassé des temples par les décrets des conciles, l'art dramatique n'abandonne

pas les sujets religieux, et, dès le XIIIe siècle, d'informes théâtres s'élèvent en plusieurs villes, à Rome même, dans le Colysée, pour la représentation des Mystères.

« Bientôt ce réveil d'un art qui a eu un si grand lustre dans l'antiquité se ressent de la renaissance générale des lettres, et des productions dramatiques consacrées à des sujets profanes, modelées sur la tragédie et la comédie antiques, sont écrites par d'illustres auteurs bien avant que le théâtre offre un établissement stable pour les représenter dignement. L'*Orfeo*, d'Angelo Poliziano, la première pièce littéraire qui nous soit connue, est représenté à Mantoue, en 1472, sur un théâtre provisoire en bois, de même que les pièces de l'Arioste, de Bibbiena, de Machiavel, sont données à Ferrare, à Rome, à Florence, à Urbin, sur des théâtres de circonstance qui disparaissent après la représentation et ne laissent aucune trace de leur existence éphémère, si ce n'est la date et le titre de l'œuvre représentée.

« C'est ici le lieu de remarquer combien les auteurs qui ont écrit sur l'histoire de l'art théâtral dans les temps modernes semblent s'être peu préoccupés des conditions matérielles et économiques du théâtre et de la mise en scène aux premiers temps de la Renaissance. L'histoire littéraire du théâtre a été l'objet de travaux importants. Quant au théâtre proprement dit, édifices, décorations, costumes, quant aux acteurs

qui ont représenté les œuvres plus ou moins littéraires qu'on a recueillies, nous n'en trouvons que de loin en loin quelque mention incomplète....

« La plus ancienne relation de ce genre, à notre connaissance, date de 1548, et se rapporte à une représentation dramatique donnée à Lyon par les comédiens italiens, en l'honneur de Henri II et de Catherine de Médicis. Ce curieux document contient une description minutieuse du premier théâtre de luxe élevé en France ; on y trouve aussi les détails des décorations, des costumes, de la mise en scène complète d'une des plus célèbres comédies du temps. Tous les théâtres du XVIe siècle étaient construits en bois, soit dans des cours de palais, à découvert, ainsi que cela eut lieu à Ferrare, soit dans de grandes salles comme celle de la Ragione à Vicence. Dans le premier cas, la scène et l'auditoire affectaient la forme des théâtres antiques, autant que l'espace le permettait, en y ajoutant les décorations peintes et mobiles qu'un artiste de génie, Baldassare Peruggi, créa pour la première fois à Rome, en 1514, pour la représentation de *la Calandra* devant Léon X....

« L'invention et la propagation rapide du drame lyrique changent les habitudes de la société et en même temps les conditions matérielles du théâtre. Avant l'introduction de l'opéra, le public des représentations ordinaires était restreint, payait fort peu, et s'accommodait de toute espèce de salle ; mais lors-

que, vers le commencement du XVIIe siècle, l'opéra fit son apparition en Toscane et se répandit dans toute l'Italie, les représentations devinrent plus suivies, le public plus nombreux et plus passionné, et il fallut songer non-seulement à construire des théâtres stables, mais aussi à y faire tenir le plus grand nombre possible de spectateurs. De là l'invention des loges superposées, dont la première application à l'usage du public paraît avoir été faite à Venise vers 1639; de là l'adoption de la ligne courbe pour le plan de la salle, qui jusqu'alors avait eu la forme carrée.

« En France, comme dans le reste de l'Europe, le théâtre s'est développé sous l'influence des artistes italiens; mais il a eu d'autres origines. Aussi trouvons-nous le théâtre public et permanent établi en France bien avant qu'en tout autre pays. En quittant la salle de la Trinité, les confrères de la Passion établirent leur théâtre à l'hôtel de Flandre vers 1543. Cet hôtel et ses dépendances ayant été démolis quelques années plus tard, les confrères achetèrent, rue Mauconseil, un lot de terrain provenant du vaste domaine des ducs de Bourgogne, et ils y bâtirent, en 1548, le premier théâtre spécial qui fût en France et peut-être en Europe, théâtre devenu si célèbre sous le nom de *l'Hôtel de Bourgogne.* »

Ces renseignements historiques sur l'établissement et la construction des théâtres, dont on peut voir de plus amples détails dans l'ouvrage que nous avons

cité plus haut, prouvent combien la dimension et la disposition matérielle d'une salle peuvent avoir d'influence sur l'effet, bon ou mauvais, d'une œuvre dramatique. Les théâtres qui sont destinés aux représentations des compositions lyriques ne doivent pas être trop grands, si l'on veut que l'effet ne dépasse pas une certaine puissance de sonorité au delà de laquelle l'oreille ne perçoit plus qu'un bruit confus. La salle de l'Opéra actuel est déjà trop vaste pour l'exécution délicate d'une œuvre musicale où la voix humaine est la partie prépondérante, et il n'y a aucun doute que les dimensions excessives de théâtres comme *la Scala* à Milan, Saint-Charles à Naples, etc., n'aient contribué à développer la puissance de l'instrumentation, et à exiger de la voix humaine des efforts qui en détruisent le charme et en abrégent la durée.

La construction d'une nouvelle salle de l'Opéra est donc un événement qui intéresse tous ceux qui se préoccupent de l'avenir de la musique dramatique en France, et l'administration prend une grande responsabilité sur elle en donnant son approbation au plan d'un architecte qui n'a pas subi l'épreuve d'un concours public.

IX

LES THÉÂTRES ET LA MUSIQUE EN EUROPE.

C'est un lieu commun de dire que Paris est non-seulement la capitale politique de la France, mais aussi le centre et presque l'unique foyer de son activité intellectuelle. Les arts surtout n'existent et ne se développent qu'à Paris, et les plus grandes villes de province n'oseraient estimer un poëte, un peintre ou un musicien qui n'auraient pas reçu la sanction de la grande cité. Les théâtres de Lyon, Marseille, Toulouse, Bordeaux, Nantes, Rouen, Lille, ne représentent que des pièces et des opéras qui ont réussi à Paris, et il est extrêmement rare qu'une œuvre dramatique mal accueillie par le public parisien trouve en province un sort meilleur. Des Sociétés philharmoniques, des Sociétés chorales plus nombreuses encore, des conservatoires, succursales de celui de Paris, existent à Toulouse, Marseille, Strasbourg, Dijon, Lille, Caen et autres villes plus ou moins importantes ; mais toutes ces institutions locales reçoivent l'impulsion et des maîtres de Paris ; elles n'exécutent et ne

chantent que la musique autorisée par la vogue et le goût de Paris. La France, qui est si fière de sa belle et forte unité nationale, la paye un peu cher, comme on voit, au prix de l'originalité du génie et de l'indépendance locale ; hors Paris, point de salut pour les arts de l'esprit en France.

Si l'Angleterre est plus heureuse par sa forte organisation provinciale, si elle possède une poésie, une littérature et des peintres qui expriment les tendances et les propriétés de sa vigoureuse nationalité, la musique, au contraire, y est une plante exotique qui ne vivrait pas sans le secours des artistes étrangers qui la cultivent et la renouvellent incessamment. L'opéra italien existe à Londres depuis le commencement du XVIIIe siècle. Les compositeurs et les chanteurs les plus célèbres de l'Italie s'y sont produits successivement depuis Porpora jusqu'à Rossini, depuis Farinelli et la Faustina, jusqu'à Rubini et la Malibran. L'Angleterre ne possède pas d'opéra national. Purcell, le seul compositeur anglais de quelque renom qui s'est essayé dans ce genre vers les dernières années du XVIIe siècle, n'y a pas réussi, bien qu'il fût un imitateur des musiciens italiens de l'époque, particulièrement de Carissimi ; on ne joue à Londres et dans les principales villes de l'Angleterre que des opéras italiens, des traductions des opéras français, allemands, des pastiches monstrueuses composées d'éléments les plus étranges. Les orchestres de Lon-

dres, celui du théâtre de la Reine et celui de Convent-Garden, dirigé par un Napolitain, M. Costa, sont remplis également d'artistes étrangers. Les principaux professeurs de chant, de piano, de violon et d'autres instruments qui exercent dans la capitale et dans les grandes villes de l'Angleterre sont pour la plupart des Italiens, des Français et des Allemands; enfin le seul grand musicien que l'Angleterre puisse revendiquer par droit de conquête et d'adoption, Haendel, qui est mort à Londres en 1759, après trente ans de séjour, Haendel était Allemand.

Cependant c'est en Angleterre que se donnent ces grandes fêtes musicales où douze à quinze cents chanteurs et instrumentistes exécutent, devant un public immense, avec une puissance et un ensemble admirables les oratorios de Haendel, ces beaux drames bibliques dont nous n'entendons à Paris que des fragments insignifiants! Il existe à Londres une société exclusivement consacrée à l'exécution de la musique de Haendel, une autre qui a pour objet de perpétuer le souvenir des vieilles ballades et des madrigaux à plusieurs parties des XVIIe et XVIe siècles, une grande société de musique sacrée dont M. Costa est le chef d'orchestre, une école royale de musique fondée par la munificence de quelques particuliers, de nombreuses sociétés de quatuors et deux théâtres italiens qui luttent, depuis vingt ans, et qui se partagent la faveur du public, en sorte que si l'Angleterre

n'a pas de musique nationale ni de théâtre lyrique qui soit l'écho de son génie, elle se procure, avec son argent, dont elle n'est point avare, les meilleurs virtuoses, les instrumentistes les plus habiles et les œuvres les plus remarquables que produisent les autres pays de l'Europe. Nation essentiellement politique et commerçante, l'Angleterre domine le monde par ses flottes et l'activité de son génie pratique, et paye au poids de l'or les artistes et les musiciens des autres pays de l'Europe qui viennent la charmer.

Lisbonne possède une chapelle royale et un opéra italien depuis un siècle au moins. Les virtuoses les plus renommés ont été au service des rois de Portugal, et il n'y a d'autre musique dans ce pays curieux que des chants populaires, qu'on appelle *Ladunes Moudhinas*, et les œuvres des maîtres italiens qu'on représente au théâtre de Lisbonne. Il existe également un opéra italien à Rio de Janeiro, à la Havane, à New-York, et dans d'autres grandes villes de l'Amérique du Nord. On y fait une grande consommation des ouvrages de M. Verdi et des chanteurs formés à son école ; dans quelques villes de l'Asie, dans l'Inde anglaise, dans les provinces Danubiennes, à Bukarest, à Odessa, dans les îles Ioniennes, on ne chante et on ne joue partout que l'opéra italien.

L'Espagne, ce pays si original qui a produit des poëtes, des historiens, des peintres si profondément empreints du caractère de la nation, l'Espagne n'a ja-

mais eu d'autre musique dramatique et même de musique religieuse que celle des Italiens. La cour de Madrid a eu à son service les plus fameux virtuoses de l'Italie, et tout le monde connaît l'histoire de Farinelli, célèbre castrat qui, sous le règne de Ferdinand VI, a joui presque de l'autorité d'un premier ministre. Il y a à Madrid un conservatoire de musique assez mal organisé, et un théâtre italien qui était autrefois l'un des meilleurs de l'Europe. Barcelone, Séville, Cadix et d'autres villes de l'Espagne sont fréquemment visitées par des troupes de chanteurs italiens qui y sont très-bien accueillies ; le théâtre italien de Barcelone est souvent mieux composé que celui de Madrid. C'est M. Mario qui dirige cette année la troupe qui dessert le théâtre de Madrid. Nous avons raconté, au chapitre du théâtre italien, les mécomptes arrivés à Mme Grisi, l'inséparable compagne de M. Mario, qui devrait bien lui donner le bon conseil de quitter une carrière qu'elle a parcourue avec tant d'éclat. Avec M. Mario et Mme Grisi se trouvent à Madrid Mlle Trebelli, une Française, une élève de M. F. Wartel, qui possède une belle voix de contralto ; elle a débuté dans *il Trovator* par le rôle d'*Ajucena*, et puis elle a chanté avec beaucoup de succès la partie de Rosine dans *il Barbiere di Siviglia*. Mlle Sarolla est une jeune cantatrice hongroise qui fait aussi partie de la troupe de Madrid.

Malgré la décadence et l'état déplorable où se trouve

depuis longtemps la malheureuse Italie, c'est encore un des pays où la musique dramatique est cultivée avec le plus de succès. M. Verdi, dont nous avons si souvent combattu les tendances fâcheuses, sans jamais méconnaître les qualités incontestables de son vigoureux talent, M. Verdi est encore le compositeur le plus original et le plus fécond qu'il y ait en ce moment en Europe. Ses opéras se chantent sur tous les théâtres du monde. Naples, Rome, Florence, Milan, Venise possèdent plusieurs théâtres lyriques où l'opéra est chanté pendant neuf mois de l'année. Des brillantes écoles de musique qui existaient en Italie dans le siècle dernier, il ne reste plus que le conservatoire de Naples que dirige M. Mercadante, l'école communale de Bologne et le conservatoire de Milan qu'on s'efforce de réorganiser sur un meilleur plan. Les institutions musicales de la Ville éternelle sont, comme tout le reste, de vieux débris d'un passé glorieux qui s'écroulent de toutes parts. La chapelle Sixtine, ce monument admirable de l'art italien au siècle de sa grandeur, n'est plus, pour la musique exclusivement vocale qu'on y exécute, que l'ombre de ce qu'elle a été. L'abbé Baini, qui l'a dirigée pendant des années, semble avoir emporté avec lui dans la tombe jusqu'à la tradition de la musique de Palestrina, dont il a raconté la vie et illustré la mémoire.

Cependant chez un peuple aussi intelligent et aussi admirablement doué par la nature que le peuple

italien, tout espoir de renaissance n'est pas perdu. Il suffit d'un homme de génie qui vienne diriger les forces latentes de la nation pour la voir remonter au haut rang qu'elle a occupé dans la civilisation de l'Europe. Que l'Italie fasse pour l'art musical ce qu'elle fait si bien pour la poésie, pour l'histoire, la littérature et les arts plastiques; qu'elle remonte à ses origines, qu'elle étudie son passé, qu'elle fouille ses archives, qu'elle commente, qu'elle édite et mette en lumière les œuvres des vieux maîtres qui ont fait sa gloire, surtout qu'elle soit moins dédaigneuse qu'elle l'a été jusqu'ici pour l'art des autres peuples, qu'elle se familiarise davantage avec les chefs-d'œuvre des maîtres allemands tels que Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Handel et Bach, dont elle ignore presque le nom; et de tous ces efforts réunis le génie éminemment créateur de l'Italie recevra une impulsion féconde et une vie nouvelle. L'Italie a prouvé depuis 1815, et surtout depuis six mois, de quels efforts elle était capable pour améliorer sa destinée et pour secouer le joug des misérables gouvernements qui l'oppriment; et, quand une nation témoigne une si grande foi dans son avenir, sa régénération est certaine.

En Belgique, cette mauvaise contrefaçon de la France, on ne chante et on ne joue que les opéras et les pièces de théâtre qui viennent de Paris. Bruxelles possède un conservatoire de musique dirigé par un

homme très-capable, M. Fétis, et qui, tous les ans, produit un grand nombre d'habiles instrumentistes et d'excellents musiciens. MM. Vieuxtemps, Servais, Limnander, Grisar, Guewaert, Mmes Gueymard, à l'Opéra, et Cabel, à l'Opéra-Comique, sont des artistes d'un mérite différent dont la Belgique peut s'honorer, sans doute; toutefois l'art moderne d'un pays si actif, si libre et si heureusement gouverné, manque complétement de caractère et de distinction, et la musique belge, si tant est qu'il y en ait une, est aussi équivoque que la langue française qu'on parle à Bruxelles, à Gand et à Liége, qui possède aussi un conservatoire royal qui a la prétention de ne pas être une succursale de celui de la capitale. Bruxelles n'a d'autre langue littéraire que la langue qu'on écrit à Paris; on y reproduit tout ce qui se fait à Paris, jusqu'au théâtre des Bouffes-Parisiens! il faut avoir une vocation décidée pour la contrefaçon.

La Hollande est à l'Allemagne ce que la Belgique est à la France, un appendice de sa nationalité, un écho affaibli de sa civilisation. On y cultive la musique avec ardeur, mais ce sont les œuvres et les opéras des maîtres allemands qu'on y exécute le plus volontiers. Il n'y a en Hollande qu'un seul théâtre où l'on chante l'opéra français, celui de la Haye; mais dans toutes les autres villes de la Néerlande il existe une société musicale plus ou moins nombreuse qui se rattache à la grande société d'Amsterdam, *Maatschappij*

tot Bevordering der tookunst, composée de 616 membres, dont le but est de publier et d'exécuter les compositions des musiciens du pays des siècles passés. On fait en Hollande, comme en Allemagne, une grande consommation d'oratorios. On y exécute souvent ceux de Haendel, de Bach, de Mendelssohn, de Schumann, de M. Hiller; et, enfin, la Hollande vit de sa mère patrie, comme la Belgique vit de la France.

Le grand pays qui a donné le jour à Sébastien Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, c'est-à-dire aux plus grands musiciens du monde, est encore celui où l'art musical est cultivé avec le plus de sérieux et de passion. L'opéra et les chanteurs italiens qui, pendant tout le XVIIIe siècle, formaient le divertissement le plus recherché des princes allemands, n'y sont plus admis nulle part. Les derniers événements de la guerre d'Italie ont fait supprimer à Vienne l'opéra italien qui s'y trouvait établi depuis cent cinquante ans. Dans chaque ville capitale des États de la confédération germanique, à Carlsruhe, Stuttgart, Munich, Vienne, Dresde, Weimars, Gotha, Berlin, Hanovre, Brunswick, Cassel, etc., etc., il y a un théâtre, un orchestre, et un maître de chapelle soutenus par la munificence du prince. La musique de la chapelle catholique du roi de Saxe, à Dresde, a toujours été l'une des mieux composées de l'Europe. Elle a été

dirigée successivement par Weber, Morlachi, Reissiger qui vient de mourir, et par le fameux Haesse, au XVIIIe siècle. La chapelle du roi de Bavière à Munich, où est mort, en 1595, Orland de Lassus, l'illustre contemporain de Palestrina, est également une des mieux organisées de l'Allemagne. Aiblinger, un compositeur distingué qui mériterait d'être plus connu, en a été pendant longtemps le sous-directeur avec Winter. Le théâtre royal de Berlin, qui peut être considéré comme le premier de l'Europe, après le Grand-Opéra de Paris, possède un orchestre, des chœurs et une troupe de chanteurs excellents. On y exécute le plus vaste répertoire du monde, les opéras de tous les temps et de tous les styles, et l'on peut y entendre, dans l'espace de quinze jours : Gluck, Mozart, Spontini, Cherubini, Mehul, Rossini, Meyerbeer et jusqu'aux légendes dramatiques de M. Richard Wagner le *Tannhauser* et le *Lohengrin*. Il existe aussi à Berlin une institution de musique religieuse, le *dom-chor* qui passe, dans ce genre, pour ce qu'il y a de plus parfait en Europe. C'est la musique de la chapelle du roi de Prusse. Le *dom-chor* exécute la musique religieuse et particulièrement la musique vocale de tous les grands maîtres depuis Palestrina et Orland de Lassus jusqu'aux messes de Cherubini, depuis les cantates religieuses et les oratorios de Bach, de Haendel et de Graun, jusqu'aux divines inspirations de Mozart et aux belles

compositions de Mendelssohn. Si Berlin possédait l'admirable galerie de tableaux qui est à Dresde, ce serait incontestablement la capitale intellectuelle et artistique de l'Allemagne.

Leipsick a toujours été une ville très-musicale, le vrai centre où s'est formé le goût sévère et un peu exclusif de l'Allemagne du Nord. C'est à Leipsick qu'a vécu pendant trente ans et qu'est mort le grand Sébastien Bach, dont on publie les œuvres colossales, qui seront un monument de beauté typographique. Cette ville d'imprimeurs, de libraires, d'éditeurs, où se publient tous les ans des milliers de volumes traitant de toutes les connaissances humaines, est encore aujourd'hui le point lumineux où se forment les réputations durables dans l'art musical. Leipsick possède une société de concerts qui est la plus renommée de l'Allemagne. Dirigée par des maîtres habiles et souvent illustres, tels que Mendelssohn qui en a été le chef pendant longtemps, la société donne des concerts dans la salle du *gevand haus*, où tous les artistes du monde désirent se faire entendre. Weimar, Hanovre, où vit M. Marschuer, compositeur de mérite à qui l'on doit plusieurs opéras devenus populaires, tels que le *Vampire*, le *Templier* et la *Juive*, Hesse-Cassel, où Spohr, qui vient de mourir, a composé son chef-d'œuvre *Jessunda*, Munich, Vienne, Stuttgart, Carlsruhe, Prague, où il existe un conservatoire qui a produit un grand nombre d'instrumentistes habiles,

sont des villes importantes où la musique est cultivée avec ardeur et succès. Il n'y a pas de ville de second et de troisième ordres, en Allemagne, où l'on ne trouve une société chorale et souvent une société philharmonique dirigée par des hommes de mérite. La musique est véritablement l'art par excellence du peuple allemand.

Le 5 décembre 1859, anniversaire de la mort de Mozart, on a inauguré, à Vienne, le monument qui a été élevé sur l'emplacement présumable où l'on croit que ce grand homme a été enseveli ! Ce monument, plus que modeste, consiste en un socle supportant la statue de la Musique. Voilà tous les efforts que l'Autriche a su faire, pour honorer la mémoire du plus grand musicien qui ait existé !

Les opéras qui se jouent le plus souvent sur presque tous les théâtres de l'Allemagne, ce sont, après les chefs-d'œuvre de Mozart et de Weber, les grands ouvrages de Meyerbeer, les agréables petits opéras de M. de Flotow, *Martha*, *Stradella*, le *Tanhauser* et le *Lohengrin* de M. Richard Wagner, et surtout la traduction des opéras comiques français. Il ne paraît pas que l'Allemagne soit plus riche que la France en bons chanteurs, et ce n'est pas assurément avec les œuvres de M. Wagner qu'il se formera d'habiles interprètes de la belle musique vocale. La fureur des effets violents et dramatiques a produit au delà du Rhin ce qu'elle a produit en Italie et en France, l'a-

néantissement des bonnes études de vocalisation, sans lesquelles l'art de chanter ne saurait exister. On parle de l'établissement d'un théâtre italien à Berlin, où il a existé du temps du grand Frédéric et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Ce serait une bonne manière de combattre la méthode des cris dramatiques qui règne parmi les chanteurs allemands; car, quoi qu'on fasse en Italie, on y chante toujours mieux que partout ailleurs. Ce sont, peut-être, les bons chanteurs qui pourraient sauver la musique dramatique de la crise pénible où nous la voyons engagée depuis une vingtaine d'années. Si l'on veut que la voix humaine concoure aux bons effets d'une composition scénique, il faudra finir par reconnaître les limites et la fragilité que la nature a imposées à notre organe, le moyen le plus simple et le plus puissant de toucher le cœur de l'homme.

En Suède, en Danemark, il existe un opéra national qui n'est guère qu'une imitation, qu'une traduction de l'opéra et de la musique allemands. Ce sont des musiciens et des artistes allemands qui composent, en grande partie, l'orchestre du théâtre royal de Stockholm et de Copenhague. La Suède et le Danemark n'ont jamais eu d'autre musique nationale que des chants populaires, mélodies curieuses et tristes que Mlle Jenny Lind a mises à la mode en les chantant à Londres avec un succès étonnant. M. Gade, compositeur distingué qui

est né à Copenhague, et Mlle Jenny Lind, qui est Suédoise, sont deux artistes distingués, dont l'un appartient à l'école allemande et l'autre à l'école italienne.

Le théâtre Italien de Saint-Pétersbourg est, depuis longtemps, un des plus brillants de l'Europe. Dès le temps de la grande Catherine, les compositeurs et les virtuoses italiens étaient accueillis avec empressement à la cour de Russie et largement rémunérés. Cimarosa, Paisiello, Sarti, et, de nos jours, Boiëldieu et Adolphe Adam ont écrit des opéras et des ballets pour le théâtre Italien et le théâtre Français qui sont établis dans la capitale de ce vaste empire. Rubini a été à Saint-Pétersbourg pendant les dix dernières années de sa brillante carrière, ainsi que Lablache et Mme Bosio, qui y est morte[1]. La compagnie qui dessert cette année le théâtre Italien de Saint-Pétersbourg est fort nombreuse et composée d'artistes remarquables. On y remarque parmi les ténors : MM. Tamerlick, Calzolari et Bettini; parmi les barytons, MM. Everardi, qui est Français, et Giraldoni; comme basse, M. Debassini; parmi les cantatrices, Mmes Nantier-Didiée, Charton-Demeur et Lagrua, qui a passé plusieurs années à Rio de Janeiro. Née à Palerme, Mme Lagrua, qui a été élevée à Paris, où elle a été attachée au théâtre de l'Opéra, semble avoir produit

1. Voir le chap. VII, *Nécrologie*.

sur le public de Saint-Pétersbourg un très-grand effet. Elle a débuté dans la *Norma*, puis elle s'est produite dans le rôle de Desdemone de l'*Otello* de Rossini, où son succès a été encore plus décisif. Nous attendons Mme Lagrua à Paris, car c'est à Paris que se fondent les réputations durables.

X

CONCLUSION.

L'année 1859, dont nous venons d'énumérer les faits et d'apprécier les œuvres, n'aura pas eu une grande signification pour l'art musical. Il ne s'y est produit aucune de ces créations importantes qui laissent une trace dans le temps, on n'a vu s'y élever aucun artiste qui paraisse destiné à ouvrir des voies nouvelles. La musique, comme tous les autres arts, semble être arrivée à une sorte d'épuisement et ne vivre que de formules connues et de vieilles idées. Cet état de langueur de la faculté créatrice dans les arts qui ont pour objet de saisir l'idéal et de charmer l'imagination, est-il un état définitif, ou bien ne serait-ce qu'une fatigue momentanée, un sommeil réparateur et fécond pour l'avenir? Heureux le philosophe ou le critique qui pourrait répondre à cette question qui se pose nécessairement, à toutes les époques de transition! On peut même se demander ce que c'est qu'une époque de transition, et s'il existe jamais dans les facultés de l'esprit humain, pas plus que dans les

lois de la nature, de solution de continuité ! Quoi qu'il en soit de ces hautes considérations, la France est encore le pays de l'Europe où l'on s'efforce de combattre, avec le plus d'ardeur, les germes d'engourdissement et de défaillance. Si l'on n'y fait rien de bien nouveau, au moins on y affirme la vie et on a foi dans l'avenir.

Résumons rapidement l'ensemble des faits contenus dans ce livre, afin de nous rendre bien compte de la situation où nous laisse l'année, qui n'est plus qu'un souvenir de l'histoire.

A l'Opéra, ce grand théâtre qui devrait être le premier de l'Europe, et offrir, si ce n'est des chefs-d'œuvre nouveaux, au moins un grand ensemble et l'exécution soigneuse des belles œuvres qui composent son riche répertoire, à l'Opéra on n'a donné, pendant toute l'année qui vient de s'écouler, qu'un ouvrage estimable, en quatre actes, *Herculanum*, de M. Félicien David, la traduction d'un opéra italien *Romeo et Juliette*, de Bellini, avec la reprise d'un ancien ballet, la *Sylphide*, et de mauvaises cantates pour célébrer, tour à tour, la victoire de Solferino et la paix de Villafranca. Du reste, aucune discipline dans ces masses chorales avec lesquelles on pourrait produire de si beaux effets ; un orchestre mou qui se néglige parce qu'il n'est ni suffisamment payé, ni suffisamment surveillé ; un répertoire qui roule sur cinq ou six opéras qui reviennent incessamment toujours de plus mal en

plus mal exécutés; une administration faible, sans initiative, sans amour de l'art et sans autorité d'ailleurs, pour opérer les réformes désirables. Voilà le triste spectacle que présente depuis longtemps un théâtre subventionné par l'État, et protégé par les commis de la liste civile. Rien n'annonce que cet état de choses soit près de finir, et que l'Opéra de Paris doive reprendre bientôt le haut rang qui lui appartient parmi les théâtres lyriques de l'Europe.

L'œuvre capitale produite cette année par le théâtre de l'Opéra-Comique, c'est le *Pardon de Ploërmel*, de Meyerbeer. Le succès de cet ouvrage ingénieux, d'un maître dont on ne peut contester ni la puissance de volonté ni les défauts, est désormais un fait acquis à l'histoire. A Londres, à Bruxelles, à Stuttgart, à Saint-Pétersbourg, la nouvelle partition de l'auteur de *Robert-le-Diable* a été accueillie avec curiosité et empressement. La reprise de *Fra Diavolo* avec M. Montaubry, celle des *Mousquetaires de la Reine*, la reprise du *Songe d'une nuit d'été*, de M. Ambroise Thomas, pour les débuts d'une jeune cantatrice d'avenir, Mlle Monrose; quelques opérettes en un acte; des cantates politiques; *Yvonne*, de M. Limnander; *Don Grégorio*, mauvaise plaisanterie en trois actes, mise en musique par M. Gabrielli; *Les trois Nicolas*, de M. Clapisson : voilà les fleurs et les fruits qu'a portés le bel arbre de Monsigni, de Grétry, de Dalayrac, de Nicolo, de Boïeldieu et de M. Auber. Et quel

personnel de chanteurs on entend à l'Opéra-Comique ! D'où sortent-elles donc toutes ces petites femmes sans voix, sans physique, sans grâce et presque sans talent, qu'on voit apparaître, en si grand nombre, sur le théâtre de l'Opéra-Comique ? Elles ont été élevées, nourries et couronnées par le gouvernement, dans le Conservatoire de musique de Paris, qui n'est pas ce qu'un vain peuple pense. Nous souhaitons au théâtre de l'Opéra-Comique ce que nous avons souhaité à l'Opéra, une administration vigilante qui connaisse le prix des quarante ou cinquante chefs-d'œuvre qui forment son ancien répertoire.

Le théâtre Italien a fait quelques efforts pour égayer son répertoire, composé habituellement des opéras de M. Verdi et de quelques chefs-d'œuvre de Rossini. Il a donné *Poliuto*, de Donizetti, où M. Tamberlick a eu de si beaux élans; il a repris *il Giuramento* de M. Mercadante, et la *Sémiramide* de Rossini, pour les débuts d'une nouvelle basse chantante, M. Merly, qui s'est fait applaudir dans le rôle important d'*Assur*. Il manque aussi au théâtre Italien une direction capable de tirer parti des précieux éléments de succès qui sont à sa disposition. Avec le personnel d'artistes distingués que possède M. Calzado, depuis plusieurs années, on pourrait ramener à la salle Ventadour la belle société qui la fréquentait autrefois. Qu'on sache bien que le public, à Paris, est toujours prêt à se rendre où il espère trouver un plaisir délicat.

Voyez plutôt le théâtre Lyrique! on y court entendre l'*Orphée* de Gluck, les *Noces de Figaro* et l'*Enlèvement du sérail*, de Mozart, le *Faust* de M. Gounod, parce qu'une direction intelligente sait, avec de bien faibles ressources, opérer des miracles. Excepté Mmes Viardot et Carvalho, il n'y a que des artistes de second et de troisième ordre dans la troupe qui dessert le théâtre Lyrique, situé au bout de Paris, et vivant exclusivement du produit de ses recettes. Qu'il soit pardonné, au théâtre Lyrique, beaucoup de *Fée Carabosse* et de *Violons du roi* pour les rares chefs-d'œuvre qu'il fait admirer à une génération oublieuse et fort ignorante ! En amusant le public, le théâtre que dirige M. Carvalho sert aussi les véritables intérêts de l'art.

Nous manquerions à notre devoir d'historien, si nous laissions ignorer à la postérité qu'il existe à Paris un cinquième théâtre lyrique qui se qualifie : *Théâtre des Bouffes-Parisiens*. Fondé il y a six ans déjà par M. Offenbach, violoncelliste trop plaisant, le théâtre des *Bouffes-Parisiens* est dirigé par son fondateur qui en est aussi le compositeur ordinaire. Les opérettes de M. Offenbach, qui sont encore les meilleures qu'on ait représentées sur le théâtre dont il est le souverain maître, ont obtenu un succès qui n'a presque rien à démêler avec l'art musical. Ce sont des lazzi de bouffon d'un goût au moins équivoque, accompagnés d'une serinette qui n'est dépourvue ni d'un certain

rhythme, ni parfois d'intention mélodique. *Les deux Aveugles*, *Bata-Clan*, et surtout *Orphée aux enfers*, chef-d'œuvre de basse plaisanterie, qui a eu plus de deux cents représentations, voilà ce qui attire au théâtre des *Bouffes-Parisiens* une jeunesse plus ou moins dorée et beaucoup de filles entretenues. N'oublions pas de consigner aussi dans ces annales que les chefs-d'œuvre de M. Offenbach se jouent à Bruxelles, dans beaucoup de villes de province et même en Allemagne! M. Offenbach a fait école!

Les concerts ont été nombreux et brillants. Des artistes distingués, MM. Vieuxtemps et Hans de Bulow, ont ému et charmé le public parisien, et les belles séances des concerts du Conservatoire sont toujours le rendez-vous préféré des amateurs de la grande musique instrumentale. Il faut le reconnaître, le goût de la musique instrumentale, de la musique pure, qui n'a besoin ni de programme, ni de paroles, ni d'explication d'aucun genre pour être comprise et produire ses plus beaux effets, ce goût se propage en France et surtout à Paris, où il existe cinq ou six sociétés de quatuors et de nombreuses réunions d'amateurs où les chefs-d'œuvre des maîtres sont étudiés avec amour. Les fantaisistes, les compositeurs de sornettes et de variations à la mode, sont repoussés de la bonne compagnie qui se pique d'aimer et de comprendre l'art qui élève l'esprit et charme le cœur. La plaintive romance, l'album, qui étaient si florissants du temps de

la Restauration et sous la monarchie de Juillet, la romance a presque disparu en France depuis le cataclysme de 1848. La bourgeoisie, qui faisait une si grande consommation de ce produit indigène, la bourgeoisie elle-même abandonne le vieux refrain de ses pères pour la musique de M. Verdi et les opérettes de M. Offenbach. Est-ce un bien, est-ce un mal? Le temps nous l'apprendra.

La musique religieuse, au contraire, est dans un état déplorable. Le plain-chant sur lequel on a écrit tant de pauvretés, et qu'on ne parviendra pas à restaurer, parce que ce qui est mort n'a plus de vie, comme dirait M. de La Palisse, le plain-chant, qui renferme quelques mélodies d'une beauté imposante, est chanté d'une manière barbare dans nos églises. En cette matière délicate de l'art religieux, comme en d'autres questions, le clergé se trompe s'il croit que la résistance qu'il oppose aux bonnes tendances de l'art moderne peut avoir un résultat efficace pour le culte catholique. La vie du siècle l'enveloppe et la pénètre de toutes parts. Le clergé succombera dans sa lutte stérile contre l'esprit moderne, ou bien il se transformera et bénira les chemins de fer en chantant les bienfaits de Dieu dans une langue musicale plus digne de son objet que le jargon hiératique que lui a légué une fausse tradition.

Dans la musique militaire il a été fait, depuis quelques années, d'utiles réformes. Les musiciens

gagistes attachés à chaque régiment sont plus nombreux, mieux rétribués et traités avec plus de considération. Élevé au rang d'officier, le chef de musique occupe une position honorable qui donne droit à l'autorité d'exiger de lui des connaissances moins superficielles dans l'harmonie et la composition. Aussi est-il juste de reconnaître que la musique de plusieurs régiments de la garde, et celle, en particulier, de la garde municipale de Paris, sont bien supérieures à ce qu'elles étaient sous le gouvernement de Juillet et même dans la garde royale du temps de la Restauration.

Une foule d'institutions propagent, en France, l'enseignement de la musique. Les sociétés chorales de l'Orphéon, composées en majeure partie d'ouvriers, les sociétés philharmoniques, qui se recrutent parmi les classes plus aisées, sont des témoignages irrécusables que le goût de cet art, éminemment civilisateur, entre de plus en plus dans l'éducation publique et devient un besoin esthétique de la nation. Le même phénomène se produit chez presque tous les peuples de l'Europe, et surtout en Allemagne, où l'art musical est cultivé avec ardeur par toutes les classes de la société, et forme comme une seconde langue qui est étendue et parlée par tous.

Ce phénomène d'une plus grande diffusion des principes élémentaires de la musique dans les classes populaires, d'un nombre de plus en plus considérable

de personnes qui comprennent et qui cultivent avec amour cet art aimable, profond et touchant, ce phénomène, disons-nous, coïncide avec une sorte de stagnation ou d'appauvrissement dans les facultés créatrices des compositeurs. Les hommes de talent abondent aussi bien en France qu'en Allemagne. Jamais la science de l'harmonie et l'art de la composition n'ont été possédés par un si grand nombre d'hommes intelligents et capables. MM. Ambroise Thomas, Reber, Gounod, Clapisson, Massé, Maillart, Gewaert, sans parler de M. Auber ni de M. Halévy, sont des musiciens bien autrement éclairés et sûrs que les Monsigni, les Gretry, les Dalayrac, Nicolo, Berton et Boïeldieu, qui ont créé tant de délicieux chefs-d'œuvre. Le progrès dans la connaissance des principes, et dans la pratique de toutes les parties de l'art si compliqué de la composition, est un fait qu'on ne saurait nier ; cependant on ne voit pas apparaître, dans aucun pays de l'Europe, un homme qui laisse espérer qu'il a quelque chose de nouveau à dire dans un art devenu si populaire. M. Verdi résume toute la musique de l'Italie depuis vingt ans. M. Richard Wagner, imitateur de Weber, est le seul compositeur allemand qui a essayé, dans deux ou trois ouvrages dramatiques qui ne sont pas encore classés, de restaurer, en l'exagérant, le vieux système de la déclamation lyrique de Gluck, tandis qu'en France nous n'avons que des hommes ingénieux qui cachent, sous une

forme plus ou moins élégante et souvent tourmentée, le petit nombre d'idées qu'ils possèdent et dont la source est dans l'œuvre de M. Auber, ou dans les vastes conceptions de Meyerbeer. Nous vivons de ressouvenirs et de vieilles formules dont il semble que nous ne puissions pas nous débarrasser. Dans cet état de choses, ce qu'il y a de mieux à faire, c'est d'étudier les maîtres, de restaurer les vieux chefs-d'œuvre, d'élever le goût du public par l'admiration éclairée des conceptions du génie.

Depuis un grand nombre d'années, on avait remarqué que le *son modèle* qui sert à l'accord des instruments et des voix, que le diapason enfin, tendait à monter sans cesse et à dépasser les limites que peut atteindre aisément la voix humaine. On a pu constater, par exemple, que depuis un siècle le diapason de l'Opéra de Paris s'est élevé d'un ton. Non-seulement le diapason qu'on emploie dans les différents théâtres lyriques de Paris n'est pas le même, mais il varie de ville en ville, et chaque pays de l'Europe a le sien. Cette instabilité dans le son générateur de l'échelle musicale, source de graves perturbations dans l'exécution des œuvres de l'art, a fixé l'attention de l'autorité. Une commission a été nommée par le ministre d'État, à l'effet d'étudier la cause de la progression ascendante du diapason et d'indiquer le remède qu'on pourrait apporter aux inconvénients qui en résultent. La commission par l'organe de

M. Halévy, membre de l'Institut et secrétaire de l'Académie des beaux arts, a fait un rapport qui a été publié par le *Moniteur* dans son numéro du 25 février 1859, et que nous recueillons ici, comme un document important qui appartient à l'histoire de de l'art musical.

RAPPORT PRÉSENTÉ A S. EXC. LE MINISTRE D'ÉTAT PAR LA COMMISSION CHARGÉE D'ÉTABLIR EN FRANCE UN DIAPASON MUSICAL UNIFORME [1].

(Arrêté du 17 juillet 1858.)

Paris, le 1er février 1859.

Monsieur le ministre,

Vous avez chargé une commission « de rechercher les moyens d'établir en France un diapason musical

1. Cette commission était composée de :

MM. J. Pelletier, conseiller d'État, secrétaire général du ministère d'État, président;
F. Halévy, membre de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, rapporteur;
Auber, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire impérial de musique et de déclamation;
Berlioz, membre de l'Institut;
Despretz, membre de l'Institut, professeur de physique à la Faculté des sciences;

uniforme, de déterminer un étalon sonore, qui puisse servir de type invariable, et d'indiquer les mesures à prendre pour en assurer l'adoption et la conservation. »

Votre arrêté était fondé sur ces considérations :

« Que l'élévation toujours croissante du diapason présente des inconvénients dont l'art musical, les compositeurs de musique, les artistes et les fabricants d'instruments ont également à souffrir ; et que la différence qui existe entre les diapasons des divers pays, des divers établissements musicaux et des diverses maisons de facture, est une source constante d'embarras pour la musique d'ensemble, et de difficultés dans les relations commerciales. »

La commission a terminé son travail. Elle vous doit compte de ses opérations, de la marche qu'elle a suivie ; elle soumet à l'appréciation de Votre Excellence le résultat auquel elle est arrivée.

MM. Camille Doucet, chef de la division des théâtres au ministère d'État ;

Lissajous, professeur de physique au lycée Saint-Louis, membre du conseil de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale ;

Général Mellinet, chargé de l'organisation des musiques militaires ;

Meyerbeer ;

Ed. Monnais, commissaire impérial près les théâtres lyriques et le Conservatoire ;

Rossini ;

Ambroise Thomas, membre de l'Institut.

I

Il est certain que dans le cours d'un siècle, le diapason s'est élevé par une progression constante. Si l'étude des partitions de Gluck ne suffisait pas à démontrer, par la manière dont les voies sont disposées, que ces chefs-d'œuvre ont été écrits sous l'influence d'un diapason beaucoup moins élevé que le nôtre[1], le témoignage des orgues contemporaines en fournirait une preuve irrécusable. La commission a voulu d'abord se rendre compte de ce fait singulier, et de même qu'un médecin prudent s'efforce de remonter aux sources du mal avant d'essayer de le guérir, elle a voulu rechercher, ou au moins examiner les causes qui avaient pu amener l'exhaussement du diapason.

On possède les éléments nécessaires pour évaluer cet exhaussement. Les orgues dont nous avons parlé accusent une différence d'un ton au-dessous du diapason actuel. Mais ce diapason si modéré ne suffisait pas à la prudence de l'Opéra de cette époque. Rousseau, dans son dictionnaire de musique (article *Ton*), dit que le *ton* de l'Opéra à Paris était *plus bas que le ton de chapelle*. Par conséquent, le diapason, ou plutôt

1. Les partitions de Monsigny et de Grétry donnent lieu à la même observation.

le *ton*[1] de l'Opéra était, au temps de Rousseau, de plus d'un ton inférieur au diapason d'aujourd'hui.

Cependant les chanteurs de ce temps, au rapport de beaucoup d'écrivains, forçaient leur voix. Soit défaut d'études, soit défaut de goût, soit désir de plaire au public, ils *criaient*. Ces chanteurs, qui trouvaient moyen de crier si fort avec un diapason si bas, n'avaient aucun intérêt à demander un *ton* plus élevé, qui aurait exigé de plus grands efforts; et, en général, à nulle époque, dans aucun pays, aujourd'hui comme alors, jamais le chanteur, qu'il chante bien ou mal, n'a d'intérêt à rencontrer un diapason élevé, qui altère sa voix, augmente sa fatigue, et abrége sa carrière théâtrale. Les chanteurs sont donc hors de cause, et l'élévation du diapason ne peut leur être attribuée.

Les compositeurs, quoi qu'aient pu dire ou penser des personnes qui n'ont pas des choses de la musique une idée bien nette, ont un intérêt tout contraire à

1. Le mot *diapason* n'avait pas encore reçu le sens qu'on lui donne aujourd'hui, et le petit instrument dont on se sert pour donner le *ton* n'existait pas. « L'instrument qui sert à donner le *ton* de l'accord à tout un orchestre, et que quelques-uns appellent *choriste*, est un sifflet qui, au moyen d'une espèce de piston gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à peu près le même son sous la même division, etc.... » (Rousseau, *Dictionnaire de musique*, au mot *Ton*.) On donne encore aujourd'hui, en Italie, le nom de *corista* au diapason. Il existe au cabinet de physique de la Sorbonne un de ces *choristes* dont parle Rousseau.

l'élévation du diapason. Trop élevé, il les gêne. Plus le diapason est haut, et plus tôt le chanteur arrive aux limites de sa voix dans les cordes aiguës; le développement de la phrase mélodique est donc entravé plutôt que secondé. Le compositeur a dans sa tête, dans son imagination, on peut dire dans son cœur, le type naturel des voix. La phrase qu'il écrit lui est dictée par un chanteur que lui seul entend, et ce chanteur chante toujours bien. Sa voix, souple, pure, intelligente et juste, est fixée d'après un diapason modéré et vrai qui habite l'oreille du compositeur. Le compositeur a donc tout avantage à se mouvoir dans une gamme commode aux voix, qui le laisse plus libre, plus maître des effets qu'il veut produire, et seconde ainsi son inspiration. Et d'ailleurs, quel moyen possède-t-il d'élever le diapason? Fabrique-t-il, fait-il fabriquer ces petits instruments perfides, ces boussoles qui égarent? est-ce lui qui vient donner le *la* aux orchestres? Nous n'avons jamais appris ou entendu dire qu'un *maestro*, mécontent de la trop grande réserve d'un diapason, en ait fait fabriquer un à sa convenance, un diapason personnel, à l'effet d'élever le *ton* d'un orchestre tout entier. Il rencontrerait mille résistances, mille impossibilités. Non, le compositeur ne crée pas le diapason, il le subit. On ne peut donc non plus l'accuser d'avoir excité la marche ascensionnelle de la tonalité.

Remarquons que cette marche ascensionnelle, en

même temps qu'elle a été constante, a été générale ; qu'elle ne s'est pas bornée à la France; que les Alpes, les Pyrénées, l'Océan n'y ont pas fait obstacle. Il ne faut donc pas, comme nous l'avons entendu faire, en accuser spécialement la France, qu'on charge assez volontiers des méfaits qui se produisent de temps à autre dans le monde musical. Notre pays n'a eu que sa part dans cette grande invasion du diapason montant, et s'il était complice du mal, il en était en même temps victime. Les causes de cette invasion, qui agissaient partout avec suite, ensemble, persévérance, on pourrait dire avec préméditation, ne sauraient être ni accidentelles, ni particulières à un pays. Elles devaient tenir à un principe déterminant, à un intérêt. En vertu d'un axiome bien connu, il faut donc rechercher ceux qui avaient un intérêt évident à surélever ainsi le *la* qu'espéraient nous léguer nos ancêtres.

Ceux qui fabriquent ou font fabriquer les diapasons, voilà les auteurs, les maîtres de la situation. Ce sont les facteurs d'instruments, et on comprend qu'ils ont à élever le diapason un intérêt légitime et honorable. Plus le *ton* sera élevé, plus le son sera brillant. Le facteur ne fabriquera donc pas toujours ses instruments d'après le diapason ; il fera quelquefois son diapason d'après l'instrument qu'il aura jugé sonore et éclatant. Car il se passionne pour la sonorité, qui est la fin de son œuvre, et il cherche sans cesse à augmenter la force, la pureté, la transparence des

voix qu'il sait créer. Le bois qu'il façonne, le métal qu'il forge, obéissant aux lois de la résonnance, prendront des timbres intelligents, qu'un artiste habile, et quelquefois inspiré, animera bientôt de son archet, de son souffle, de son doigté, léger, souple ou puissant. L'instrumentiste et le facteur sont donc deux alliés, leurs intérêts se combinent et se soutiennent. Introduits à l'orchestre, ils le dominent, ils y règnent, et l'entraînent facilement vers les hauteurs où ils se plaisent. En effet, l'orchestre est à eux, ou plutôt ils sont l'orchestre, et c'est l'instrumentiste qui, en donnant le *ton*, règle, sans le vouloir, les études, les efforts, les destinées du chanteur.

La grande sonorité acquise aux instruments à vent trouva bientôt une application directe, et en reçut un essor plus grand encore. La musique, qui se prête à tout et prend partout sa place, marche avec les régiments ; elle chante aux soldats ces airs qui les animent et leur rappellent la patrie. Il faut alors qu'elle résonne haut et ferme, et que sa voix retentisse au loin. Les corps de musique militaire, s'emparant du diapason pour l'élever encore, propagèrent dans toute l'Europe le mouvement qui l'entraînait sans cesse[1].

1. Nous lisons dans une lettre qui nous est adressée par M. Kittl, directeur du Conservatoire de Prague : « Il est fortement à désirer qu'on en arrive à une conclusion, car il y a des plaintes continuelles sur l'élévation progressive du diapason, et l'Europe en-

Mais aujourd'hui la musique militaire pourrait, sans rien craindre, descendre quelque peu de ce diapason qu'elle a surexcité. Sa fierté n'en souffrirait pas, ses fanfares ne seraient ni moins martiales, ni moins éclatantes. Le grand nombre d'instruments de cuivre dont elle dispose maintenant lui ont donné plus de corps, plus de fermeté, et un relief à la fois solide et brillant qui lui manquait autrefois. Espérons d'ailleurs que de nouveaux progrès dans la facture affranchiront bientôt certains instruments d'entraves regrettables, et leur ouvriront l'accès des riches tonalités qui leur sont interdites. L'honorable général qui représente dans la commission l'organisation des corps de musique seconderait de tous ses efforts cette amélioration désirable, ce progrès véritable, qui apporterait aux orchestres militaires des ressources nouvelles, et varierait l'éclat de leur sonorité.

Nous croyons avoir établi, monsieur le ministre,

tière saura gré à la France d'avoir voulu s'en occuper, car le succès ne lui manquera pas.

« En Autriche, les orchestres militaires sont la cause de cette élévation, leur diapason différant d'un demi-ton d'avec celui des divers établissements musicaux. Cette différence date du temps de l'empereur Alexandre Ier; lorsqu'il devint propriétaire d'un régiment autrichien, il ordonna qu'on fît, pour les musiciens du régiment, des instruments nouveaux. Le luthier, pour donner du relief à cette musique, éleva le diapason des instruments, ce qui, comme de raison, prêta au son plus de fraîcheur et de brillant. Cette innovation excita l'envie des autres orchestres militaires, qui tous montèrent leur diapason. »

que l'élévation du diapason est due aux efforts de l'industrie et de l'exécution instrumentales; que ni les compositeurs, ni les chanteurs n'y ont participé en rien. La musique religieuse, la musique dramatique ont subi le mouvement sans pouvoir s'en défendre, ou sans chercher à s'y dérober. On pourrait donc, dans une certaine mesure, abaisser le diapason, avec la certitude de servir les véritables, les plus grands intérêts de l'art.

II

Nous avions l'assurance que ce fait « de l'élévation toujours croissante du diapason » ne s'était pas produit en France seulement, que le monde musical tout entier avait subi cet entraînement, mais il fallait en acquérir des preuves authentiques; il fallait aussi savoir dans quelle mesure, à quels degrés différents s'était fait sentir cette influence dans les divers pays, dans les centres principaux. Nous avons donc pensé, monsieur le ministre, que, pour mener à bonne fin l'étude que Votre Excellence nous avait confiée, il fallait commencer par nous renseigner au dehors et autour de nous, interroger les chefs des établissements importants en France et à l'étranger, prendre connaissance de l'état général du diapason, faire en

un mot une sorte d'enquête. Cette conduite nous était d'ailleurs tracée par l'arrêté même qui nous institue, dans lequel vous signalez avec juste raison « la différence qui existe entre les diapasons des divers pays comme une source constante d'embarras. »

Nous nous sommes donc adressés sous vos auspices, et par l'organe de notre président, partout où il y a un opéra, un grand établissement musical, dans les villes où l'art est cultivé avec amour, avec succès, pratiqué avec éclat, et qu'on peut nommer les capitales de la musique, demandant qu'on voulût bien nous renseigner sur la marche du *ton*, nous envoyer les diapasons en usage aujourd'hui, et d'anciens diapasons, s'il était possible, pour en mesurer exactement l'écart. En même temps, nous demandions aux hommes éclairés à qui nous nous adressions de nous faire connaître leur opinion sur l'état actuel du diapason, et leurs dispositions favorables ou contraire à un abaissement, à une modération dans le *ton*. La musique est un art d'ensemble, une sorte de langue universelle. Toutes les nationalités disparaissent devant l'écriture musicale, puisqu'une notation unique suffit à tous les peuples, puisque des signes, partout les mêmes, représentent les sons qui dessinent la mélodie ou se groupent en accords, les rhythmes qui mesurent le temps, les nuances qui colorent la pensée; le silence même s'écrit dans cet alphabet prévoyant. N'est-il pas désirable qu'un diapason uniforme

et désormais invariable vienne ajouter un lien suprême à cette communauté intelligente, et qu'un *la*, toujours le même, résonnant sur toute la surface du globe avec les mêmes vibrations, facilite les relations musicales et les rende plus harmonieuses encore?

C'est dans ce sens que nous avons écrit en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Italie, jusqu'en Amérique, et nos correspondants nous ont envoyé des réponses consciencieuses, des renseignements utiles, des souvenirs intéressants. Quelques-uns nous adressaient d'anciens diapasons âgés d'un demi-siècle, aujourd'hui dépassés; d'autres des diapasons contemporains, variés dans leur intonation. Tous, reconnaissant et repoussant l'exagération actuelle, nous envoyaient leur cordiale adhésion. Trois d'entre eux, nos compatriotes[1], tout en partageant l'opinion générale, demandent, il est vrai, qu'on fixe le diapason à l'état actuel de celui de Paris, mais c'est pour l'arrêter dans sa progression ascendante, et en faire un obstacle à de nouveaux envahissements: obstacle impuissant, à notre avis, qui protége le mal, l'oppose à lui-même, et le consacre au lieu de le détruire. Les autres sont unanimes à désirer un diapason moins élevé, uniforme, inaltérable, véritable diapason international, autour duquel viendraient se rallier, dans un accord invariable, chanteurs, instru-

1. MM. Daussoigne-Méhul, Georges Hainl et Auguste Morel.

mentistes, facteurs de tous les pays. La plupart de nos correspondants étrangers joignent à leur approbation l'éloge de l'initiative : « Je vous dois des remercîments, nous écrit-on [1], pour la cause importante que vous avez entrepris de plaider : il est bien temps d'arrêter les déréglements auxquels on se laisse emporter. » — « J'adopte la somme entière de vos sages réflexions, nous dit un autre maître de chapelle des plus distingués [2], en espérant que toute l'Europe applaudira vivement à la commission instituée par S. Exc. le ministre d'État, à l'effet d'établir un diapason uniforme. La grande élévation du diapason détruit et efface l'effet et le caractère de la musique ancienne, des chefs-d'œuvre de Mozart, Gluck, Beethoven. » — « Je ne doute pas, écrit-on encore [3], que la commission ne réussisse dans cette question importante. Ce sera un nouveau service rendu par votre nation à l'art et au commerce. » — « L'élévation progressive du diapason, dit un autre de nos honorables correspondants [4], est non-seulement préjudiciable à la voix humaine, mais aussi à tous les instruments. Ce sont surtout les instruments à cordes qui ont beaucoup

1. M. François Erkel, maître de chapelle du théâtre national à Pesth.

2. M. Reissiger, premier maître de chapelle à la cour de Dresde.

3. M. Joseph Abenheim, directeur de la chapelle de S. M. le roi de Wurtemberg.

4. Le maître de la cour, directeur de la chapelle impériale de Russie, M. de Lwoff, à Saint-Pétersbourg.

perdu pour le son, depuis que l'on est obligé, à cause de cette élévation, d'employer des cordes très-minces, les cordes fortes ne pouvant résister à cette tension exagérée ; de là, ce son, qui au lieu de se rapprocher de la voix humaine, s'en éloigne de plus en plus. » — « Fixer le diapason une fois pour toutes, dit un cinquième [1], ce serait mettre fin à bien des doutes, à une multitude d'inconvénients et même de caprices. Je vous témoigne le vif intérêt que nous portons dans toute l'Allemagne musicale à l'exécution de votre projet. » — « Vous avez bien dit, écrit-on encore [2], que l'Europe entière est intéressée aux recherches des moyens d'établir un diapason uniforme. Le monde musical a senti depuis longtemps la nécessité urgente d'une réforme, et il remercie la France d'avoir pris l'initiative. » M. Drouet, maître de chapelle du grand-duc de Saxe-Cobourg-Gotha, nous a envoyé trois diapasons d'époque et d'élévation différentes, et une note intéressante. Enfin nous avons reçu de deux hommes très-compétents, M. Wieprecht, directeur de la musique militaire de Prusse, à Berlin, et M. le docteur Furke des mémoires où la matière est traitée avec une véritable connaissance de cause. Les auteurs s'associent entièrement à la pensée qui a institué la commission.

Ces nombreuses adhésions, émanées d'autorités si

1. M. Ferdinand David, directeur du Conservatoire de Leipsick.
2. M. François Abt, maître de la chapelle ducale, à Brunswick.

considérables, nous donnent l'assurance qu'une proposition d'abaissement dans le diapason sera bien accueillie dans toute l'Allemagne. Il faut d'ailleurs rappeler ici que déjà, en 1834, des musiciens allemands réunis à Stuttgart avaient exprimé le vœu d'un affaiblissement du diapason, et recommandé l'adoption d'un *la* sensiblement plus bas que notre *la* actuel[1]. Certes, il y aura d'abord des difficultés qui naîtront surtout de la division de l'Allemagne en un si grand nombre d'États différents. C'est une opinion qui nous a été exprimée[2]; mais il y a lieu de penser qu'après quelques oscillations, un type invariable et commun s'établira dans ce pays, qui pèse d'un grand poids dans les destinées de l'art musical.

Nous n'avons encore reçu d'Italie qu'une seule lettre. Elle est de M. Coccia, directeur de l'académie philharmonique de Turin, maître de chapelle de la cathédrale de Novare. M. Coccia a bien voulu nous adresser le diapason usité à Turin[3], un peu plus

1. Le *la* proposé par la réunion de Stuttgart est à 800 vibrations. Le diapason actuel de Paris est à 896, celui de Berlin à 903.

2. M. François Lachner, compositeur célèbre, directeur général de la musique de la cour de Bavière, s'exprime en ces termes : « Je désire vivement, dans l'intérêt de l'art, que la commission surmonte heureusement les difficultés qui se montreront sans doute dans l'exécution de ce projet. Recevez l'assurance que, pour ma part, je ferai tout ce qui dépendra de moi pour réaliser votre idée. »

3. M. Coccia pense que le diapason de Turin qu'il nous envoie est aussi celui du théâtre de Vienne. Il le croit plus bas que celui de Venise et de Naples.

bas que celui de Paris, et le plus doux (*il più mite*), dit M. Coccia, qu'il ait rencontré jusqu'à présent. Il en recommande l'adoption. M. Coccia est donc aussi de l'avis d'un *adoucissement* dans le ton, et c'est d'un bon augure pour l'opinion de l'Italie, dont il faut tenir grand compte.

Nous avons reçu de Londres une communication de MM. Broadwood, célèbres facteurs de pianos. Ils ont eu l'obligeance de nous adresser trois diapasons, employés tous les trois dans leur établissement, chacun d'eux affecté à un service spécial [1]. Le premier, plus bas d'un grand quart de ton que le diapason de Paris, était, il y a vingt-cinq ou trente ans, celui de la Société philharmonique de Londres. Il a été judicieusement conservé par MM. Broadwood comme plus convenable aux voix, et ils accordent, d'après le *ton* extrêmement modéré qu'il fournit, les pianos destinés à l'accompagnement des concerts vocaux. Le second, beaucoup plus haut, puisqu'il est plus élevé que le nôtre, est celui d'après lequel MM. Broadwood accordent, en général, leurs pianos, parce qu'il est à peu près conforme à l'accord des harmoniums, des flûtes, etc. : c'est le diapason des instrumentistes. Enfin le troisième, encore plus élevé, est celui dont se sert aujourd'hui la Société philharmonique. Cette extrême

1. Ces trois diapasons sonnent l'*ut*, ainsi que celui envoyé de Saint-Pétersbourg par M. de Lwoff.

liberté du diapason[1] doit avoir ses inconvénients, et peut bien faire courir quelques hasards à la justesse absolue. Aussi MM. Broadwood font-ils des vœux « pour la réussite de nos recherches, si intéressantes et si importantes pour tout le monde musical. »

M. Bender, directeur de la musique du roi des Belges et du régiment des guides, voudrait deux diapasons, à la distance d'un demi-ton : le plus élevé, à l'usage des musiques militaires; l'autre, destiné aux théâtres. M. Bender pratique son système; le diapason de la musique des guides n'est pas applicable à la musique vocale. C'est le plus élevé de tous ceux que nous avons reçus.

M. Daussoigne-Méhul, directeur du Conservatoire royal de Liége, n'adresse pas de diapason, celui qu'il emploie étant semblable à celui de Paris. Il est un des trois correspondants qui concluent à l'adoption définitive de ce diapason, comme limite extrême, comme sauvegarde, et ne fût-ce, dit M. Daussoigne-Méhul, que pour arrêter ses dispositions ascendantes.

M. Lubeck, directeur du Conservatoire royal de la Haye, en nous envoyant son diapason, un peu moins élevé que le nôtre, nous assure de son adhésion et de son concours[2]. Vous voyez, monsieur le ministre,

1. Il y a près d'un demi-ton entre le diapason n° 1 de MM. Broadwood, et leur diapason n° 3.

2. « J'ai eu aussi à combattre la hausse continuelle du diapason. En instituant un diapason stable, vous rendrez un important ser-

combien de sympathies et d'approbations rencontre votre désir de l'établissement d'un diapason uniforme.

Nous avions écrit en Amérique. New-York n'a pas encore répondu. M. E. Prévost, chef d'orchestre de l'Opéra-Français de la Nouvelle-Orléans, nous a adressé une lettre d'adhésion, et un diapason qui ne nous est pas parvenu.

Nous avons reçu de quelques-unes des grandes villes de France, où la musique est en honneur, des renseignements communiqués par des artistes distingués.

Le diapason qui nous a été envoyé par M. Victor Magnien, directeur de l'Académie impériale de musique de Lille[1], est, après celui de M. Bender et après ceux de Londres, le plus élevé des diapasons qu'on nous a adressés. Il est plus haut par conséquent que celui de Paris. Sans doute il a subi, par un procédé de bon voisinage, l'influence de la musique des guides de Bruxelles. Aussi M. Magnien se rallie-t-il avec empressement à la demande d'un diapason plus modéré.

M. Mézerai, chef d'orchestre du grand théâtre de Bordeaux, nous a communiqué son diapason, moins élevé que celui de Paris. M. Mézerai avait d'abord

vice à l'art. Aussi ferai-je tout mon possible pour mettre en usage chez nous le diapason que vous fixerez pour la France. » (Lettre de M. Lubeck.)

1. Succursale du Conservatoire impérial de Paris.

adopté celui-ci, mais, nous dit-il, il fatiguait trop les chanteurs.

Le diapason de Lyon est celui de Paris, celui de Marseille est très-peu plus bas. M. Georges Hainl, chef d'orchestre de Lyon, croit qu'il faut maintenir le diapason de Paris, malgré son élévation, dans la crainte d'affaiblir l'éclat de l'orchestre. M. Aug. Morel, directeur de l'École communale de Marseille[1], incline vers cet avis. Ces deux artistes forment, avec M. D. Méhul, le groupe que nous avons mentionné, proposant l'état actuel comme terme définitif.

Toulouse nous a adressé deux diapasons : celui du théâtre, moins élevé que le nôtre, presque semblable à celui de Bordeaux, et le diapason de l'École de musique[2], plus bas d'environ un quart de ton; différence remarquable, qu'il importe d'autant plus de constater, que Toulouse est une de ces villes à l'instinct musical, où le chant est populaire, où l'harmonie abonde, et qui, de tout temps, a fourni à nos théâtres des artistes à la voix mélodieuse et sonore.

Le diapason de l'École de Toulouse est, avec celui du théâtre grand-ducal de Carlsruhe, dont il ne diffère que de quatre vibrations, le plus bas de tous les diapasons qui nous ont été communiqués. Celui de la

1. L'École de Marseille, ainsi que l'École de Toulouse, dont il est question quelques lignes plus bas, sont succursales du Conservatoire impérial de Paris.

2. Ces deux diapasons ont été adressés par M. Mériel, directeur de l'École de Toulouse.

musique des guides de Bruxelles, qui compte neuf cent onze vibrations par seconde, est, à l'aigu, le terme extrême de ces diapasons; celui de Carlsruhe, qui ne fait que huit cent soixante-dix vibrations, en est le terme au grave[1]. Entre cet écart, qui n'est pas beaucoup moindre d'un demi-ton, se meuvent les diapasons en usage aujourd'hui, et, par conséquent, les orchestres, les corps de musique, les ensembles de voix dont ils sont la règle et la loi, et dont ils résument pour ainsi dire l'expression.

Ainsi la France compte à ses deux extrémités un des diapasons les plus élevés, celui de Lille, un des diapasons les plus graves, celui de l'École de Toulouse. On peut suivre sur la carte la route que suit en France le diapason; il s'élève et s'abaisse avec la latitude. De Paris à Lille, il monte; il descend de Paris à Toulouse. Nous voyons le nord soumis évidemment au contact, à la prédominance de l'art instrumental, tandis que le midi reste fidèle aux convenances et aux bonnes traditions des études vocales.

Nous vous avons présenté, monsieur le ministre,

1. Le diapason n° 1 de MM. Broadwood (ancien diapason de la Philharmonique de Londres) est un peu plus grave que celui de Carlsruhe; il ne donne que 868 vibrations.

M. Jos. Strauss, maître de chapelle de la cour, à Carlsruhe, en nous exprimant son adhésion reconnaît que le diapason qu'il emploie est celui qui fatigue le moins les chanteurs et les cantatrices, et qui convient le mieux pour l'exécution des opéras tant anciens que modernes.

le résumé fidèle des informations qui nous ont été transmises : nous vous avons fait connaître les impressions que nous en avons reçues. En présence des opinions presque unanimes exprimées pour une modération dans le *ton*, et des opinions unanimes pour l'adoption d'un diapason uniforme, c'est-à-dire pour un nivellement général du diapason, librement consenti; en présence des différences remarquables qui existent entre les divers diapasons que nous avons pu comparer, différences mesurées avec toute la précision de la science en nombre de vibrations, et consignées dans un des tableaux annexés à ce rapport[1], la commission, après avoir discuté, a adopté en principe, et à l'unanimité des voix, les deux propositions suivantes :

Il est désirable que le diapason soit abaissé.

Il est désirable que le diapason abaissé soit adopté généralement comme régulateur invariable.

III

Il restait à déterminer la quantité dont le diapason pourrait être abaissé, en lui ménageant les meilleurs

1. C'est le tableau A. Le tableau B constate l'élévation progressive du diapason dans divers pays. Ces deux tableaux ont été dressés par MM. Despretz et Lissajous, membres de la commission.

chances probables d'une adoption générale comme régulateur invariable.

Il était évident que le plus grand abaissement possible était d'un demi-ton, qu'un écart plus considérable n'était ni praticable ni nécessaire ; et, sur ce point, la commission se montrait unanime. Mais le demi-ton rencontra des adversaires, et trois systèmes se trouvèrent en présence : abaissement d'un demi-ton, abaissement d'un quart de ton, abaissement moindre que ce dernier.

Un seul membre proposait l'abaissement moindre que le quart de ton. Craignant surtout de voir les relations commerciales troublées, il proposait un abaissement très-modéré, et qui devait tout au plus, dans sa plus grande amplitude, atteindre un demi-quart de ton.

La question des relations commerciales est assez importante pour qu'on s'y arrête un instant. D'ailleurs, monsieur le ministre, en nous instituant, vous l'avez signalée à notre attention.

Parmi les documents qui nous ont été remis, figure une lettre signée de nos principaux, de nos plus célèbres facteurs d'instruments de tout genre. Dans cette lettre, adressée à Votre Excellence, sont exposés tous les embarras résultant « de l'élévation toujours croissante du diapason et de la différence des diapasons. » On vous demande de mettre un terme à ces embarras en établissant un système uniforme de dia-

pason. « Il appartient à Votre Excellence, disent les signataires, de faire cesser cette sorte d'anarchie, et de rendre au monde musical un service aussi important que celui rendu autrefois au monde industriel par la création d'un système uniforme de mesures. »

La commission prend en haute considération les intérêts de notre grande fabrication d'instruments, c'est une des richesses de la France, une industrie intelligente dans ses produits, heureuse dans ses résultats. Les hommes habiles qui la dirigent et l'ont élevée au premier rang, ne peuvent douter de notre sollicitude ; ils savent que nous sommes amis de cette industrie qui fournit à quelques-uns des membres de la commission de précieux et charmants auxiliaires.

Mais si, parmi ces maîtres facteurs qui ont si bien signalé à Votre Excellence « les embarras résultant de la divergence et de l'élévation toujours croissante, » quelques-uns, comme il nous a été dit, craignent maintenant « les embarras » résultant des mesures qu'on veut prendre pour les contenter, que faudra-t-il faire ? Puisqu'ils ont demandé, « avec tout le monde musical, » un diapason uniforme, comment le choix d'un diapason, destiné dans nos espérances et dans les leurs à devenir uniforme, peut-il troubler « les relations commerciales, » déjà troublées, à leur avis, par la divergence des diapasons ? L'établissement d'un diapason uniforme implique nécessairement le choix d'un diapason, d'un seul. Or, nous avons reçu, en-

tendu, comparé, mesuré, vingt-cinq diapasons différents, tous en activité, tous usités aujourd'hui. De tant de *la*, lequel choisir? Le nôtre apparemment. Mais pourquoi? De ces vingt-cinq diapasons, aucun ne demande à monter, beaucoup aspirent à descendre, et quinze sont plus bas que celui de Paris. De quel droit dirions-nous à ces quinze diapasons, montez jusqu'à nous? N'est-ce pas alors que les relations commerciales courraient grand risque d'être troublées! N'est-il pas plus logique, plus raisonnable, plus sage, dans l'intérêt de la grande conciliation, que nous voulons tenter, de descendre vers cette majorité, et n'est-ce pas ainsi que nous avons la plus grande chance d'être écoutés des artistes étrangers dont nous avons réclamé le concours, et que nous remercions ici d'avoir répondu à notre appel avec tant de cordialité et de sympathie?

Pour donner à l'industrie instrumentale un témoignage de sa sollicitude, la commission convoqua les principaux facteurs, ceux qui avaient obtenu les premières récompenses à l'Exposition universelle de 1855, c'est-à-dire ceux mêmes qui avaient écrit à Votre Excellence[1], et ce n'est qu'après avoir conféré avec

1. MM. Triébert, Buffet, Ad. Sax, facteurs d'instruments à vent; M. Cavaillé-Coll, facteur d'orgues; M. le représentant de la maison Érard, MM. Pleyel-Wolff, Henri Herz, facteurs de pianos; M. Alexandre, facteur d'orgues-mélodium; M. Willaume, facteur d'instruments à cordes.

eux et plusieurs de nos chefs d'orchestre[1], que la commission délibéra sur la quantité dont pourrait être abaissé le diapason.

Dans cette discussion, l'abaissement du quart de ton a réuni la grande majorité des suffrages; apportant une modération sensible aux études et aux travaux des chanteurs, sans jeter une trop grande perturbation dans les habitudes, il s'insinuerait pour ainsi dire *incognito* en présence du public; il rendrait plus facile l'exécution des anciens chefs-d'œuvre; il nous ramènerait au diapason employé il y a environ trente ans, époque de la production d'ouvrages restés pour la plupart au répertoire, lesquels se retrouveraient dans leurs conditions premières de composition et de représentation. Il serait plus facilement accepté à l'étranger que l'abaissement du demi-ton[2]. Ainsi amendé, le diapason se rapprocherait beaucoup du diapason élu, en 1834, à Stuttgart[3]. Il avait déjà pour lui l'avantage d'une pratique restreinte, il est vrai, mais dont on peut apprécier les résultats.

1. M. Girard, chef d'orchestre de l'Académie impériale de musique et de la Société des concerts du Conservatoire; M. Mohr, chef de musique dans la garde impériale; M. Deloffre, chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique.

2. « Convaincu de l'utilité de votre projet, je ferai mon possible pour faire accepter votre diapason chez nous; si, d'après les recherches de votre commission, le changement à faire ne se trouve pas être trop grand. » (Lettre de M. Ferdinand David, directeur du Conservatoire de Leipsick.)

3. Le théâtre grand-ducal de Carlsruhe, l'École de Toulouse,

La commission a donc l'honneur de proposer à Votre Excellence d'instituer un diapason uniforme pour tous les établissements musicaux de France, et de décider que ce diapason, donnant le *la*, sera fixé à 870 vibrations par seconde.

Quant aux mesures à prendre pour assurer l'adoption et la conservation du nouveau diapason, la commission a pensé, monsieur le ministre, qu'il conviendrait :

1° Qu'un diapason type, exécutant 870 vibrations par seconde à la température de 15 degrés centigrades, fût construit sous la direction d'hommes compétents, désignés par Votre Excellence.

2° Que Votre Excellence déterminât, pour Paris et les départements, une époque à partir de laquelle le nouveau diapason deviendrait obligatoire.

3° Que l'état des diapasons et instruments dans tous les théâtres, écoles et autres établissements musicaux, fût constamment soumis à des vérifications administratives.

Nous espérons que vous voudrez bien, monsieur le ministre, dans l'intérêt de l'unité du diapason, pour compléter autant que possible l'ensemble de ces

d'où les voix sortent fraîches, souples et bien disposées, emploient le diapason que nous proposons; et, à cette occasion, on a fait remarquer que les jeunes élèves venant de cette école éprouvaient de sérieuses difficultés et quelquefois une altération notable de la voix, lorsqu'il leur fallait sortir de ce diapason modéré pour se mettre à l'unisson de celui de Paris.

mesures, intervenir auprès de S. Exc. le ministre de la guerre, pour l'adoption du diapason ainsi amendé dans les régiments; auprès de S. Exc. le ministre du commerce pour qu'à l'avenir, aux expositions de l'industrie, les instruments de musique conformes à ce diapason soient seuls admis à concourir pour les récompenses; nous sollicitons aussi l'intervention de Votre Excellence pour qu'il soit seul autorisé et employé dans toutes les écoles communales de la France où l'on enseigne la musique.

Enfin, la commission vous demande encore, monsieur le ministre, de vouloir bien intervenir auprès de S. Exc. le ministre de l'instruction publique et des cultes, pour qu'à l'avenir les orgues, dont il ordonnera la construction ou la réparation, soient mises au ton du nouveau diapason.

Telles sont, monsieur le ministre, les mesures qui paraissent nécessaires à la commission pour assurer et consolider le succès du changement que l'adoption d'un diapason uniforme introduirait dans nos mœurs musicales. L'ordre et la régularité s'établiraient où règnent parfois le hasard, le caprice ou l'insouciance; l'étude du chant s'accomplirait dans des conditions plus favorables; la voix humaine, dont l'ambition serait moins excitée, serait soumise à de moins rudes épreuves. L'industrie des instruments, en s'associant à ces mesures, trouverait peut-être le moyen de perfectionner encore ses produits déjà si recherchés. Il

n'est pas indigne du Gouvernement d'une grande nation de s'occuper de ces questions qui peuvent paraître futiles, mais qui ont leur importance réelle. L'art n'est pas indifférent aux soins qu'on a de lui; il a besoin qu'on l'aime pour fructifier, s'étendre, élever les cœurs et les esprits. Tout le monde sait avec quel amour, avec quelle inquiétude ardente et rigoureuse les Grecs, qu'animait un sentiment de l'art si vif et si profond, veillaient au maintien des lois de leur musique. En se préoccupant des dangers que peut faire courir à l'art musical l'amour excessif de la sonorité, en cherchant à établir une règle, une mesure, un principe, Votre Excellence a donné une preuve nouvelle de l'intérêt éclairé qu'elle porte aux beaux arts. Les amis de la musique vous remercient, monsieur le ministre, ceux qui lui ont donné leur vie entière, et ceux qui lui donnent leurs loisirs; ceux qui parlent la langue harmonieuse des sons, et ceux qui en comprennent les beautés.

Nous avons l'honneur d'être avec respect,

Monsieur le ministre,

De Votre Excellence

Les très-humbles et très-dévoués serviteurs.

J. PELLETIER, président; F. HALÉVY, rapporteur; AUBER, BERLIOZ, DESPRETZ, CAMILLE DOUCET, LISSAJOUS, GÉNÉRAL MELLINET, MEYERBEER, ED. MONNAIS, ROSSINI, AMBROISE THOMAS.

TABLEAUX ANNEXÉS AU RAPPORT.

Tableau A.

Tableau des diapasons usités dans les principales villes de France et dans divers pays d'Europe, d'après les types reçus par le ministère d'État.

ORIGINE.	NOMBRE de vibrations par seconde.	DISTANCES au diapason de l'Opéra de Paris — mesurées en vibrations.	DISTANCES au diapason de l'Opéra de Paris — mesurées en fractions de ton moyen.
FRANCE.			
Lille	904	+ 8,0	+ 0,077
Paris. Grand-Opéra	896		
Paris. Théâtre-Italien	896		
Marseille	894	— 2,0	— 0,019
Bordeaux	886	— 10,0	— 0,096
Toulouse (Théâtre)	885	— 11,0	— 0,106
Toulouse (Conservatoire)	874	— 22,0	— 0,210
PAYS ÉTRANGERS.			
Bruxelles (Mus. des guides)	911	+ 15,0	+ 0,144
Londres. N° 3	910,4	+ 14,4	+ 0,138
Londres. N° 2	905	+ 9,0	+ 0,087
Berlin	903,5	+ 7,5	+ 0,072
Saint-Pétersbourg	903	+ 7,0	+ 0,067
Prague	899,5	+ 3,5	+ 0,034
Leipsick	897,5	+ 1,5	+ 0,014
Munich	896,2	+ 0,2	+ 0,002
La Haye	892,3	— 3,7	— 0,035
Pesth	892	— 4,0	— 0,038
Turin, Wurtemberg, Weymar	889,5	— 6,5	— 0,062
Brunswick	887	— 9,0	— 0,086
Gotha	886,5	— 9,5	— 0,091
Stuttgart	886	— 10,0	— 0,096
Dresde	882	— 14.0	— 0,134
Carlsruhe	870	— 26,0	— 0,250
Londres (N° 1)	868	— 28,0	— 8,269

Tableau B.

Tableau constatant l'élévation progressive du diapason dans divers pays.

NOMS DES OBSERVATEURS.	ANNÉES.	NOMBRE de vibrations.	DISTANCES au diapason actuel de chaque pays en fractions de ton moyen.
PARIS (GRAND-OPÉRA).			
Sauveur................	1699	808	— 0,845
	1700	808	— 0,845
	1704	810,6	— 0,820
	1713	811,7	— 0,809
Drouet..................	1810	846	— 0,480
Fischer.................	1823	862,7	— 0,320
Drouet.............. ...	1830	871,5	— 0,235
Delezenne..............	1836 à 1839	882	— 0,134
Lissajous...............	1858	896	
BERLIN.			
Marpurg................	1752	843,75	— 0,574
Wieprecht..............	1806 à 1814	861	— 0,408
Fischer.................	1823	874,64	— 0,277
Wieprecht..............	1830	880	— 0,225
Scheibler...............	1834	883,25	— 0,194
Wieprecht..............	1858	903,5	
SAINT-PÉTERSBOURG.			
Sarti....................	1796	872	— 0,298
Lissajous...............	1858	903	
TURIN.			
Delezenne..............	1845	880	— 0,091
Lissajous...............	1858	889,5	
MILAN.			
Delezenne.............	1845	893,14	— 0,072
Lissajous...............	1856	900,6	

Le ministre d'État vient de prendre l'arrêté suivant :

Vu l'arrêté en date du 17 juillet 1858 qui a institué une commission chargée de rechercher les moyens d'établir en France un diapason musical uniforme, de déterminer un étalon sonore qui puisse servir de type invariable, et d'indiquer les mesures à prendre pour en assurer l'adoption et la conservation ;

Vu le rapport de la commission en date du 1er février 1859,

Arrête :

Art. 1er. Il est institué un diapason uniforme pour tous les établissements musicaux de France, théâtres impériaux et autres de Paris et des départements, conservatoires, écoles succursales et concerts publics autorisés par l'État.

Art. 2. Ce diapason, donnant le *la* adopté pour l'accord des instruments, est fixé à huit cent soixante-dix vibrations par seconde ; il prendra le titre de *diapason normal.*

Art. 3. L'étalon prototype du diapason normal sera déposé au Conservatoire impérial de musique et de déclamation.

Art. 4. Tous les établissements musicaux autorisés par l'État devront être pourvus d'un diapason vérifié et poinçonné, conforme à l'étalon prototype.

Art. 5. Le diapason normal sera mis en vigueur à

Paris le 1er juillet prochain, et le 1er décembre suivant dans les départements.

A partir de ces époques, ne seront admis dans les établissements musicaux ci-dessus mentionnés que les instruments au diapason normal, vérifiés et poinçonnés.

Art. 6. L'état des diapasons et des instruments sera régulièrement soumis à des vérifications administratives.

Art. 7. Le présent arrêté sera déposé au secrétariat général, pour être notifié à qui de droit.

Paris, le 16 février 1859.

ACHILLE FOULD.

Le rapport qu'on vient de lire et l'arrêté ministériel qui ordonne l'établissement d'un diapason modèle pour tous les théâtres et les établissements lyriques de Paris et de la France, ont soulevé de nombreuses réclamations. Les constructeurs d'orgues, les fabricants d'instruments, les artistes qui se voient forcés de renouveler la flûte, le basson, le hautbois, etc., etc., dont ils se servent depuis longtemps, ont fait aux conclusions pratiques contenues dans le rapport de

la commission de telles objections, que l'arrêté ministériel n'a pas encore reçu d'exécution dans aucun théâtre de Paris. Un écrivain laborieux et très-versé dans les matières qui touchent à la fabrication des orgues et des autres instruments, M. Adrien de La Fage a publié un opuscule intéressant sous le titre de *L'unité tonale*[1], où il examine, tant au point de vue historique que sous le rapport praticable de nos jours, les idées qui ont déterminé la commission à s'arrêter au nombre de 870 vibrations par seconde pour le diapason normal de la France.

Il ne paraît pas, dit M. de La Fage, que les peuples anciens qui nous sont le mieux connus, aient jamais songé à établir un son fixe qui servît de régulateur aux voix et aux instruments. Les plus anciennes opérations relatives au calcul des sons, sont celles qu'on attribue à Pythagore qui vivait cinq cents ans avant l'ère vulgaire. Il semble résulter des recherches qu'on a faites dans l'histoire des Chinois, qu'ils ont été les premiers à posséder un système musical d'une certaine régularité. C'est sous le règne de l'empereur Hoang-ti, 2600 avant Jésus-Christ, qu'aurait eu lieu la grande réforme de la musique chinoise, sous la direction d'un ministre tout-puissant, Ling-lun. Au moyen âge, les idées exactes étaient trop rares pour que l'on s'occupât d'une opération aussi délicate que

1. Chez Dentu.

la fixation d'un son régulateur. Les instruments s'accordaient à peu près au hasard et c'est à peine si l'on sait quelle était la dimension des gros tuyaux des principales orgues de l'Europe. Il faut arriver jusqu'aux premières années du dix-septième siècle, pour trouver quelques renseignements précis sur l'objet qui nous occupe.

En effet, c'est en 1615 que Salomon de Caus publia le premier ouvrage qui ait été écrit sur la construction des orgues; mais c'est au P. Mersenne, dit M. de La Fage, que l'on doit la fixation exacte d'un son modèle et régulateur. Le P. Mersenne, qui était un très-savant homme, avait parfaitement conscience de l'utilité de son opération, car il dit : « Tous les musiciens du monde feront chanter une même pièce de musique selon l'intention du compositeur, c'est-à-dire, au ton qu'il veut qu'elle se chante, pourvu qu'il connaisse la nature du son. » Le P. Mersenne, remarque M. de La Fage, ne peut s'empêcher d'admirer son idée, car il ajoute : « Cette proposition est l'une des plus belles de la musique pratique, car si l'on envoyait une pièce de musique de Paris à Constantinople, en Perse, en Chine, encore que ceux qui entendent les notes et qui savent la composition ordinaire le puissent faire chanter en gardant la mesure, néanmoins ils ne peuvent savoir à quel ton chaque partie doit commencer, etc.... » Ainsi donc, comme l'observe fort judicieusement M. de La Fage, le prin-

cipe de la fixation scientifique d'un son modèle aurait pu être appliqué dès la première moitié du dix-septième siècle; mais le besoin ne s'en fit pas sentir, parce que la musique vocale était renfermée alors dans une portion assez restreinte de l'échelle sonore.

L'invention du diapason tel que nous le connaissons de nos jours, dit M. de La Fage, est due à un sergent-trompette de la maison royale d'Angleterre, nommé John Shore. Il étudia la trompette avec tant de persévérance qu'il était parvenu à en tirer des sons aussi doux que ceux du haut-bois. John Shore faisait partie de la bande des trompettes royaux depuis 1711. A l'entrée de Georges Ier, en 1741, il remplissait les fonctions de sergent, montant, à la tête de sa petite troupe, un cheval richement caparaçonné. Le 8 août 1715, le personnel de la chapelle ayant été augmenté, il y fut admis en qualité de luthiste. Il avait toujours avec lui le diapason dont il était inventeur; il s'en servait pour accorder son luth. Le diapason eut dès lors la forme qu'il a maintenant, et il se nommait en anglais *tuning-fork*, c'est-à-dire, *fourchette d'accord*. Il fut adopté par toute l'Angleterre, d'où il se propagea en Italie sous le nom de *corista*. Il fut admis en France sous le nom grec de *diapason*. La différence des diapasons admis dans les divers pays de l'Europe était souvent très-considérable. M. de La Fage a pu constater qu'on rencontrait en

Italie deux *diapasons* qui offraient l'énorme différence d'une *tierce-majeure*. Le diapason de la Lombardie et de l'État vénitien était plus haut, et celui de Rome plus bas. A cette même époque le diapason en usage à Paris était plus haut que celui de Rome et de la Lombardie.

D'après l'opinion de M. de La Fage, qui diffère de celle émise par la commission, ce seraient les instruments à cordes qui seraient la cause de l'ascension toujours croissante du diapason. « Je pense, dit l'auteur de la brochure que nous analysons, que c'est la facilité qu'ont les instruments à cordes de modifier leur accord et de l'avantage qu'ils trouvent à le hausser, qu'est résultée l'ascension progressive du diapason. C'est dire que je ne partage pas en ceci l'opinion de M. Lissajous, qui croit que ce résultat a été produit par les instruments à vent. Chaque fois qu'un artiste nouveau en remplace une ancien dans un orchestre, dit M. Lissajous, il substitue un instrument plus récent qui influe, pour sa part, sur le mouvement ascensionnel du ton d'orchestre. Cet effet, insensible d'un jour à l'autre, se traduit, au bout d'un certain temps, par une différence notable. »

Que ce soient les instruments à cordes ou les instruments à vent qui sont la cause de cette élévation où est arrivé le diapason moderne, ce qu'il fallait avant tout, c'est d'en arrêter l'ascension. Il est évi-

dent, comme le dit M. de La Fage, que ce ne sont pas les chanteurs qui ont contribué à l'élévation toujours progressive du diapason dont ils sont les premières victimes. L'auteur ajoute : « Si tant de voix perdent aujourd'hui promptement leur fraîcheur primitive, ce n'est pas au diapason qu'il faut s'en prendre, mais aux compositeurs, qui sont les maîtres d'écrire dans la véritable étendue de chaque voix. Qui les force à placer le centre vocal dans la partie la plus élevée de l'échelle? » Non, ajoute M. de La Fage, ce n'est pas l'élévation du diapason qui empêche les voix de se produire, et qui altère celles qui se produisent ; ce sont les mauvais maîtres de chant, les mauvais compositeurs ; c'est eux qu'il faut accuser, c'est eux qu'il faut poursuivre ; et qu'on se hâte, car bientôt il faudrait accuser et poursuivre tout le monde; toutes ces choses réunies peuvent avoir contribué au mal dont on se plaint ; l'essentiel, c'est d'y porter remède.

Dans le dix-neuvième article de sa brochure, M. de La Fage donne l'analyse d'un instrument curieux de M. Lissajous pour faire apprécier à l'œil le nombre de vibrations que produit la tension d'une corde. Le but que se propose l'auteur, dit-il, est d'imposer une méthode optique propre à l'étude des mouvements vibratoires. Cette méthode, fondée sur la persistance des sensations usuelles et sur la composition de deux ou plusieurs mouvements vibratoires simultanés,

permet d'étudier, sans le secours de l'oreille, toute espèce de mouvements vibratoires, et, par suite, toute espèce de sons. « Quoique M. Lissajous n'ait pas encore développé expérimentalement toutes les conséquences de cette méthode, il pense qu'elle présentera une utilité réelle pour la fabrication des instruments de musique. » M. de La Fage termine sa brochure par des conclusions qui semblent contraires aux principes émis dans le rapport de la commission, et il serait d'avis qu'on eût fixé un diapason, mais en laissant à chacun la liberté de s'y conformer. Nous ne saurions partager cette manière de voir, et nous pensons qu'après de vaines résistances de la part de certains fabricants d'instruments, on se soumettra au diapason légal, et que l'arrêté ministériel aura sa pleine et salutaire exécution.

Les questions d'érudition, d'investigation et d'utilité pratique sont à l'ordre du jour, et viennent, de plus en plus, solliciter l'attention de la critique. Nous avons sous les yeux une réponse de M. Vincent, membre de l'Institut, au mémoire de M. Fétis sur l'*existence de l'harmonie simultanée des sons de la musique des Grecs*, dont nous avons parlé dans le chapitre sixième de ce volume. Le titre de la brochure de M. Vincent qui vient de paraître tout récemment est : *Réponse à M. Fétis et réfutation de son mémoire sur cette question : Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons?* Sans entrer dans le fond du débat, nous

sommes heureux de reconnaître que les conclusions, qui ressortent du travail très-serré èt très-savant de M. Vincent, sont conformes à celles que nous avons émises en examinant le mémoire de M. Fétis. M. Vincent dit avec une haute raison (page 50 de sa brochure) : « Il est certain que les tierces, quoiqu'elles ne fussent pas prises théoriquement pour des consonnances, *étaient considérées comme telles dans la pratique des artistes.* » A la bonne heure, donc, voilà de la science qui ne contredit pas le sens commun. M. Vincent ajoute un peu après : « Or, dans les beaux-arts, les règles ne s'établissent pas *a priori* : c'est la pratique qui les dicte, la théorie ne fait que les enregistrer. » Page 63, nous lisons encore ce passage concluant : « Comment en définitive connaître toutes les ressources d'un système d'harmonie pratiqué suivant des règles que nous ignorons complétement, et qui étaient certainement très-différentes des nôtres? que ces règles fussent infiniment moins complexes et moins savantes que celles de nos jours, c'est un fait incontestable ; mais cela ne suffit pas pour se refuser à reconnaître ici l'existence d'une *certaine harmonie*, quelle qu'elle fût.... » Pour appuyer cette idée fort juste, M. Vincent ajoute, page 64 : « Quand on a vu de rustiques montagnards, qui n'avaient certainement reçu les leçons d'aucun Conservatoire, ameuter tout Paris sur les places publiques, rien qu'avec un chalumeau et une cornemuse, on a peine à concevoir

que des hommes intelligents persistent à dénier à un peuple splendidement doué pour tout le reste, jusqu'aux plus simples éléments d'un art qui possède, plus que tout autre, la puissance d'émouvoir certaines organisations privilégiées. En résumé, que réclamons-nous? la connaissance des procédés, des finesses, des délicatesses de la science moderne ? nullement : que l'on nous accorde un simple duo soutenu par un ou deux pédales, voilà toutes nos prétentions. » Tout cela nous paraît trop raisonnable, trop fondé sur la nature des choses pour que M. Fétis n'en reconnaisse pas la vérité. La brochure de M. Vincent, écrite avec une extrême vivacité de paroles, est suivie de quelques planches qui la rendent d'autant plus curieuse à consulter.

Le siècle que nous traversons, et qui a déjà fourni plus de la moitié de sa carrière, peut se diviser en deux époques dont chacune semble destinée à remplir une tâche différente. La première qui commence à la révolution française a été une période de mouvement, de spontanéité et de création dans toutes les directions de la pensée, dans tous les faits soumis à la volonté de l'homme. La période qui va s'accomplissant sous nos yeux paraît devoir être, au contraire, une époque d'investigation, d'études et d'appréciation historique. La musique a largement participé au mouvement créateur de la première époque, car elle a produit Beethoven, Rossini, Weber

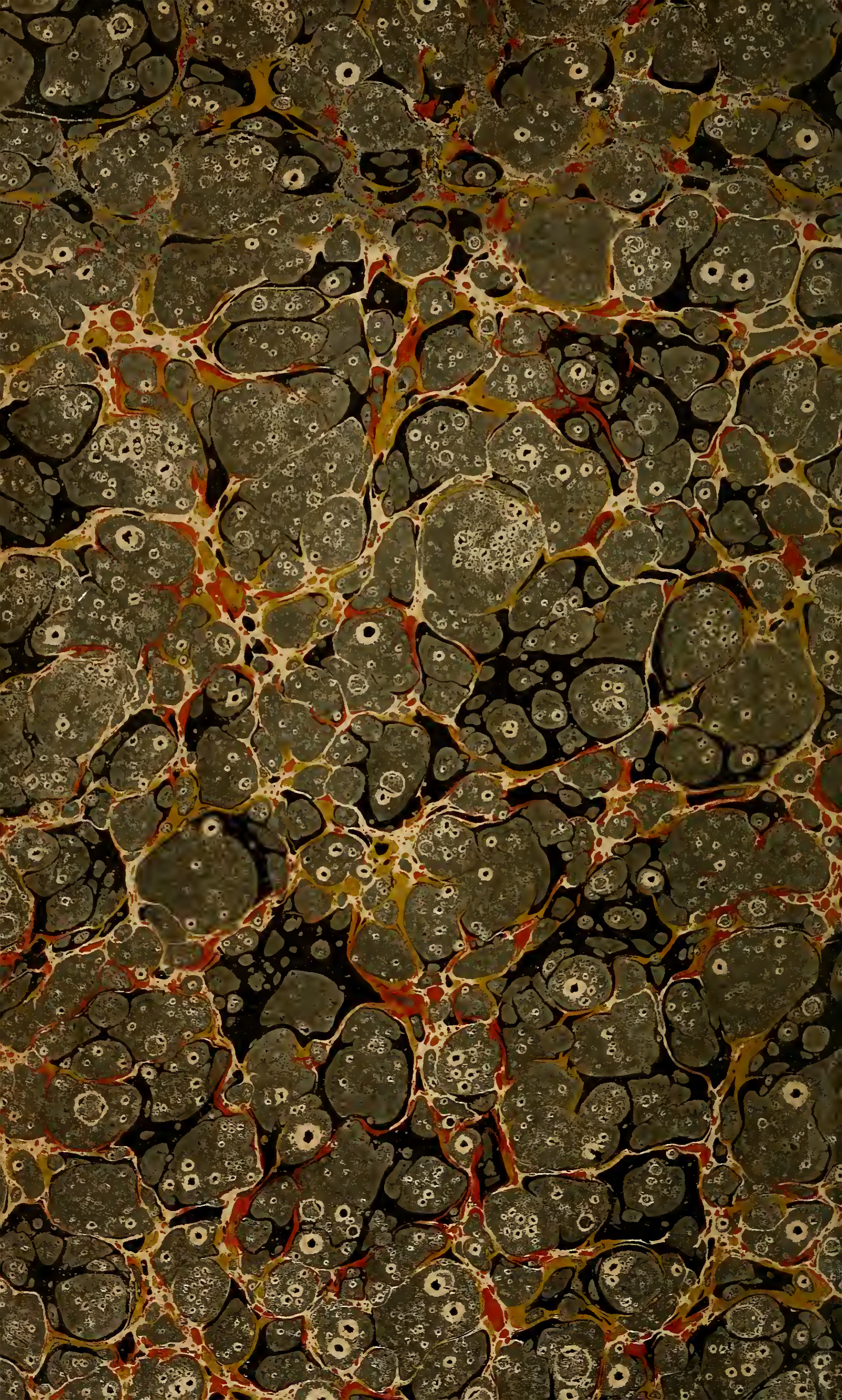
et tout un monde d'idées nouvelles. Il faut nous résigner maintenant à partager le sort commun, à étudier le passé, à en pénétrer l'esprit jusqu'à ce que Dieu nous envoie un de ces révélateurs inspirés qui changent le cours des choses et viennent inaugurer, dans l'art, un nouvel idéal.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Imp. de Ch. Lahure et Cie, rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21.




BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 903 7

